This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Vermischte Schriften

von

Friedrich Spielhagen.

„Du kommst nicht in's Ideen-Land!“
So bin ich doch am Ufer bekannt.
Wer die Inseln nicht zu erobern glaubt,
Dem ist Ankerwerfen doch wohl erlaubt.
Goethe.

Erster Band.

Zweite Auflage.

Das Recht der Uebersetzung dieses Werkes in fremde Sprachen hat sich der Verfasser vorbehalten.

Berlin, 1868.
Druck und Verlag von Otto Janke.

S7551

Vermischte Schriften.

Erster Band.

Vermischte Schriften.

Erster Band.

9.8633

Inhalt.

Vorwort.

Drei Vorlesungen über Goethe.

1. Goethe als Lyriker . . . 1
2. Goethe als Dramatiker . . . 41
3. Goethe als Epiker . . . 98

Der Humor, eine Uebergangsstufe . . . 141

Ueber Objectivetät im Roman . . . 174

Octave Feuillet . . . 198

Die Liebe. Von J. Michelet . . . 235

Amerikanische Lyrik . . . 259

W. C. Bryant . . . 276

Edgar Allan Poe . . . 296

Vermischte Schriften

von

Friedrich Spielhagen.

„Du kommst nicht in's Ideen-Land!“
So bin ich doch am Ufer bekannt.
Wer die Inseln nicht besuchen glaubt,
Dem ist Ankerwerfen doch wohl erlaubt.
Goethe.

Erster Band.

Zweite Auflage.

Das Recht der Uebersetzung dieses Werkes in fremde Sprachen hat sich der Verfasser vorbehalten.

Berlin, 1868.
Druck und Verlag von Otto Janke.

LIBRARY
LELAND STANFORD JUNIOR
UNIVERSITY
98633

Inhalt.

Seite.

Vorwort.

Drei Vorlesungen über Goethe.

1. Goethe als Lyriker 1
2. Goethe als Dramatiker 41
3. Goethe als Epiker 98

Der Humor, eine Uebergangsstufe 141

Ueber Objectivetät im Roman 174

Octave Feuillet 198

Die Liebe. Von J. Michelet 235

Amerikanische Lyrik 259

W. C. Bryant 276

Edgar Allan Poe 296

Vorwort.

Indem ich diesen ersten Band meiner „Vermischten Schriften“ dem Publikum übergebe, schmeichle ich mir keineswegs, damit „einem tiefgefühlten Bedürfnisse“ abzuhelfen. Was ich meinen Lesern vorläufig biete, sind ästhetische Versuche, wie sie Jeder, der sich mit der Poesie praktisch beschäftigt, anstellt, um sich über die Principien und die Mittel der Kunst klar zu werden. Ich weiß sehr wohl: daß in dem theoretischen Theil dieser Abhandlungen wenig enthalten ist, was man nicht in den Werken der Aesthetiker von Fach mit einer ganz anderen Gelehrsamkeit, als über die ich gebieten kann, dargestellt fände; auch bin ich keineswegs sicher, in der Anwendung der theoretischen Sätze auf den praktischen Fall immer das Rechte getroffen zu haben; ja, ich mache mich darauf gefaßt, den ersten Vers des Goethe'schen Spruches, den ich als Motto auf das Titelblatt dieses Bandes gesetzt habe, in allen möglichen Tonarten und Stimmlagen vom zartesten Sopran bis zum gröbsten Baß vorgesungen zu bekommen; — dennoch gebe ich mich der Hoffnung hin, daß diese Aufsätze mit allen ihren Fehlern ihre Bestimmung nicht ganz verfehlen.

Diese ist nämlich keine andere, als den Leser anzuregen, sich die Fragen, die hier erörtert werden, selbst zu beantworten. Vielleicht daß ich dadurch — und wäre es auch auf meine Kosten — ein wenig dazu beitrage, der gedankenlosen, frivolen Beschäftigung mit der Literatur, die in dem Publikum immer mehr einzureißen droht, eine ernstere und würdigere Richtung zu geben. Nach dieser Seite hin thut die Kritik, wie sie in den Tageblättern und selbst zum Theil in den literarischen

Journalen — ehrenvolle Ausnahmen natürlich abgerechnet — heut zu Tage getrieben wird, leider allzu wenig. Den Kritikern fehlt es zum Theil an der rechten philosophischen Einsicht in das Wesen der Kunst, vor allem aber an der rechten Liebe, ohne die in diesen, wie in allen übrigen Dingen, nun ein für alle Mal nichts Ersprießliches gethan werden kann; von der Bestechlichkeit und Parteilichkeit des Urtheils — diesem Fluch der Camaraderie — nicht weiter zu reden. Was jenes erste Erforderniß einer fruchtbaren Kritik betrifft, so bin ich, wie gesagt, weit entfernt, mir dasselbe zu vindiziren; das Zeugniß aber, daß ich jene Liebloſigkeit, die sich der Mängel und Fehler freut, weil sie ihren Witz an denselben leuchten lassen kann vor den Leuten, nicht theile, und mich in meinen Urtheilen weder von persönlicher Mißgunst noch von Liebedienerei leiten lasse, hoffe ich mir redlich zu verdienen. Allerdings bietet sich mir in diesem ersten Bande dazu wenig Gelegenheit; desto mehr in den folgenden Bänden, wo ich vielfach von Mitlebenden und Mitstrebenden zu reden habe.

Was nun den Inhalt sowohl dieses Bandes als auch der folgenden betrifft, so wolle man sich durch die Buntheit desselben nicht abschrecken lassen. Diese Aufsätze sind, wie sich Jeder leicht denken kann, nicht zu dem Zwecke geschrieben, zusammen ein organisches Ganze darzustellen, sondern finden sich hier zusammen, wie Brüder, die nach allen Seiten in die Welt hinauszogen, sich gelegentlich im Vaterhause zusammenfinden. Die Aufsätze sind natürlich auch von sehr verschiedenen Daten. Nichts desto weniger meine ich von ihnen sagen zu können, was der Pfarrer von Wakefield von seinen Kindern sagte: Eine Familienähnlichkeit haben sie alle. Was ihre Mängel und etwaigen Verdienste sonst betrifft, so mögen das die freundlichen Leser unter sich ausmachen.

Berlin, im März 1864.

Friedrich Spielhagen.

Drei Vorlesungen über Goethe.

I. Goethe als Lyriker.

Der größte Dichter der Deutschen hat in Beziehung der Theilnahme, welche die Zeitgenossen seinem Leben schenkten, das entgegengesetzte Schicksal von dem größten Dichter der Briten gehabt. Was wir aus dem Leben William Shakspeare's wissen, durch Documente beglaubigt wissen, läßt sich bequem auf eine halbe Quartseite bringen, Goethe's Leben dagegen ist uns bekannt, wie das keines andern Heroen alter oder neuer Zeit. Er selbst hat durch sorgfältige Aufzeichnungen in Tagebüchern, durch die ausführliche Beschreibung seines Lebens bis zu seiner Uebersiedelung nach Weimar, durch unzählige Reise- und andere Briefe absichtlich und unabsichtlich das Mögliche gethan,

um eine Tagesklarheit über sein Erdenwallen zu breiten; und wo er noch etwa ein Dunkel gelassen hat, da ist die Gnomenschaar seiner Commentatoren und Biographen mit ihren Lichtern und Lichtlein eifrig bis in die verborgensten Winkel und Ecken gekrochen, und haben Heureka! gerufen, wenn sie ein vergilbtes Blättlein fanden, auf welches der große Mann geschrieben hatte, daß er sich an dem und dem Tage recht wohl befunden, oder an einem andern Cremor tartari einzunehmen genöthigt gewesen sei. Das Leben Goethe's ist eine Wissenschaft geworden mit einem sehr weitschichtigen gelehrten Apparat. Fast muß man sich wundern, daß die Universitäten noch nicht Lehrstühle für diese Disciplin errichtet haben und Goethe-Doctoren promoviren, wie doctores utriusque juris.

Diese intensive, ja fast leidenschaftliche Theilnahme hat natürlich, wie so ziemlich Alles auf der Welt, ihren guten Grund, ja wol der Gründe mehre. Einmal ist es die hohe, kaum hoch genug zu schätzende Bedeutung des Dichters für die deutsche Bildung und somit für die Cultur der Menschheit, die jede Extravaganz nach dieser Seite verzeihlich erscheinen läßt; sodann der Umstand, daß Goethe in einem überaus schreibseligen Jahrhundert gelebt hat, das sich in Briefen und anderen individuellen Aeußerungen gar nicht

genug thun konnte; drittens daß er in Deutſchland gelebt hat, d. h. in einer Nation, die von Alters her einen beſonders ſtarken Accent auf das Privatleben legte, und — zumal in jener Periode der politiſchen Stagnation — nicht zufrieden war, als bis ſie ihre Helden glücklich in Schlafrock und Pantoffeln ſah; viertens, daß der Dichter mit dem letzten Drittel ſeines Lebens in eine Zeit des ausgeprägteſten literariſchen Epigonenthums hineinragt, wo die bauenden Könige den fleißigen Kärrnern den Platz geräumt hatten; fünftens, weil das Leben dieſes Lieblings der Götter in ſeinem herrlichen Verlauf, der an einen gewaltigen Strom gemahnt, welcher von der Höhe des Gebirges herab unermeßliche Breiten fruchtbarſten Landes durchſtrömt, um ſtill und groß im ew'gen Meere zu verfluthen — weil, ſage ich, die Geſchichte dieſes Lebens von einer zauberhaften Anziehungskraft iſt, der ſich Niemand ſo leicht entzieht. Iſt ihm doch, was er mit vollſtem Bewußtſein ſchon in ſeiner Jugend erſtrebte, nämlich: ſich nach allen Seiten harmoniſch zu entfalten, oder, wie er es ſelbſt einmal ausdrückt, „auf der gegebenen Baſis die Pyramide ſeiner Exiſtenz zur möglichſten Höhe zu gipfeln," durch die Gunſt der Himmliſchen in ſeltener Weiſe gelungen; lieſt ſich ſein Leben doch wie der köſtlichſte Roman;

ist es doch wahrlich, als ob die Natur, unbefriedigt über die nothgedrungene Mangelhaftigkeit ihrer Gebilde, es darauf angelegt habe, in diesem Manne einmal einen vollkommenen Menschen zu schaffen, zum Trost und zur Freude des übrigen Geschlechtes! Ja, es ist unleugbar, daß unsere Nation, die in dem Bewußtsein der Mangelhaftigkeit ihrer Existenz im Ganzen und Großen so schwer trägt, die Sache gerade von diesem Gesichtspunkte faßte, und sich an der Schönheit dieses Lebens lange Zeit getröstet hat über die Misère seiner Zustände; oder auch — in energischeren Charakteren — in diesem schönen ausgerundeten Leben mindestens ein Prototyp der Existenz sah, zu der sie, wenn es ihr gelingt, sich zur Freiheit durchzukämpfen — und das wird und muß ihr gelingen — doch noch einmal vor allen Völkern der Welt berufen ist.

Aber außer diesen allgemeinen Gründen hat die Gemeinde der Goethebekenner noch einen ganz speciellen, auf den sie sich jedesmal berufen, sobald jemand wagt, ihnen zu verdenken, daß sie das Leben ihres Heiligen zum Gegenstand eines besonderen Cultus machen. Sie behaupten nämlich, daß, so locker auch bei andern Dichtern das Verhältniß sein möge, in welchem ihr Leben und ihre Werke stehen, bei Goethe

gerade das Umgekehrte ſtattfinde, alſo daß die Geſchichte ſeines Lebens der nothwendige Commentar ſeiner Dichtungen ſei, ja daß dieſe ohne jene entweder gar nicht, oder doch nur halb verſtanden werden könnten. Sie berufen ſich dabei auf verſchiedene dahin gehende Aeußerungen des Dichters, der ſeine Poeſien einmal eine Generalbeichte, ſeine Gedichte ein andermal ohne Ausnahme Gelegenheitsgedichte nennt, und in Dichtung und Wahrheit ausdrücklich erklärt, „daß er ſchon in Leipzig eine Richtung eingeſchlagen habe, von der er ſein ganzes Leben nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was ihr erfreute oder quälte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln, und darüber mit ſich ſelbſt abzuſchließen, um ſowohl ſeine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als ſich im Innern deshalb zu beruhigen.“

Nun fällt es mir durchaus nicht ein, die enge und ununterbrochene Verbindung, welche nicht blos bei Goethe, ſondern bei jedem echten Dichter zwiſchen ſeinem Leben und ſeinen Werken hinüber und herüber geheimnißvoll ſchafft und webt, in Abrede zu ſtellen; ja ich bin, je tiefer ich von der goldigen Echtheit und der elementariſchen Unmittelbarkeit des Goethe'ſchen Genius überzeugt bin, um ſo mehr geneigt die Innigkeit jener Beziehung ſo hoch als nur irgend möglich

anzuſchlagen — nichts deſtoweniger möchte ich rathen, jene Aeußerungen Goethe's nicht allzuwörtlich zu nehmen, möchte es um ſo mehr rathen, als dieſelben nur zu ſehr dazu angethan ſind, einer im Publikum ſehr verbreiteten, aber der Würde der Kunſt keineswegs vortheilhaften Anſicht von dem Weſen der poetiſchen Thätigkeit das Wort zu reden.

Die Anſicht, von der ich ſpreche, iſt die, daß des Dichters Geſchäft im Ganzen und Großen in einer möglichſt treuen Copie der Wirklichkeit beſtehe, wobei man denn allerdings zugiebt, daß dies Copiren nicht ſowohl ein Abſchreiben Wort für Wort, ſondern vielmehr ein vorſichtiges Auswählen der intereſſanteſten Momente und eine geſchickt-geiſtreiche Verbindung dieſer einzelnen intereſſanten Momente ſei. Nichts in der Welt kann falſcher ſein als dieſe Annahme. Allerdings kann der Dichter eine möglichſt ſcharfe Beobachtung des wirklichen Lebens nicht nur nicht entbehren, ſondern es läßt ſich füglich behaupten, daß ſeine Gebilde in dem Maße lebensvoll ſein werden, als dieſe Beobachtung ſcharf und vielſeitig war; aber der ſchärfſte Beobachter kann darum doch der proſaiſchſte Menſch von der Welt ſein. Denn erſt dann, wenn dieſe Vorarbeit der Beobachtung vollſtändig abgethan iſt, beginnt die eigentliche dichteriſche Thätigkeit; dann muß

erſt der ganze Rohſtoff der Erfahrung in dem Feuer der Phantaſie eingeſchmolzen und geläutert und immer wieder geläutert werden, bis er würdig iſt, in die dichteriſche Form zu fließen. Die Metamorphoſe, die auf dieſe Weiſe mit dem Rohſtoff der Erfahrung vor ſich gegangen iſt, kann ſich der Laie kaum groß genug denken. Die Idee — oder um mich eines weniger philoſophiſchen Kunſtausdruckes zu bedienen — die Seele des Kunſtwerks iſt ſchlechterdings allmächtig; ſie ſchafft nicht nur die Form im weiteſten Sinne; ſie bedingt nicht nur die Ausdehnung, Eintheilung u. ſ. w., ſondern ſie läßt auch nicht ein Atom des Erfahrungsſtoffes zu, das ſie nicht im Moment der Aſſimiliation mit ihrer ſouveränen Gewalt ergriffe und ſo oder ſo nach den Umſtänden modificirte.

Jene realiſtiſche und — wie wir ſahen — auf einer tiefen Verkennung des Weſens der Dichtkunſt baſirende Neigung des Publikums heftet ſich nun natürlich in dem Maße, als die Bedeutung des Dichters wächſt, an ſeine Perſon und ſeine perſönlichen Erlebniſſe. Das würde ja nun inſoweit ſeine volle Berechtigung haben, und auch ganz lehrreich und intereſſant ſein, wenn man ſich dabei begnügen wollte, überall nachzuweiſen, wie der Dichter den Rohſtoff ſeiner individuellen Erfahrung verbraucht und ver-

werthet hat; aber dieſes Spüren iſt ganz kindiſch und zwecklos, wenn man auf ſolche Weiſe die Dichtung ſelbſt erklären zu können meint; ja es iſt unbedingt ſchädlich, indem durch dies fortwährende Schielen von dem Kunſtwerk auf den Künſtler und von dieſem auf jenes der rechte Blick getrübt, und jene andachtsvolle, vorausſetzungs- und intereſſeloſe Begeiſterung, ohne welche man einem Kunſtwerk nun ein für allemal nicht beikommt, geradezu vernichtet wird. Ich kann deshalb nicht umhin, anzunehmen, daß die faſt totale Unkenntniß, in welcher wir uns über Shakſpeare's Leben befinden, der ruhig-objectiven Auffaſſung und dem gründlichen Studium der Werke dieſes Dichters nur vortheilhaft geweſen iſt; und ich bin umgekehrt ketzeriſch genug, anzunehmen, daß unſere allzu detaillirte Kenntniß von Goethe's Leben dem Verſtändniß des Dichters — ich will nicht ſagen geſchadet — aber ſicher nicht im Verhältniß mit der aufgewandten Mühe genützt hat. Wir wollen uns daher hier ausſchließlich mit Goethe dem Künſtler beſchäftigen, wobei es denn allerdings, um die richtigen Standpunkte für unſere äſthetiſche Betrachtungsweiſe zu gewinnen, nöthig ſein wird, von Zeit zu Zeit Excurſe in das ſo überaus ergiebige und von den Laien doch ſo wenig gekannte Gebiet der Kunſtphiloſophie zu machen.

„Es giebt", ſagt Goethe in ſeinen Noten zum Weſtöſtlichen Divan, „nur drei ächte Naturformen der Poeſie: die klar erzählende, die enthuſiaſtiſch aufgeregte und die perſönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama." — Nun iſt jedes dichteriſche Individuum, in Folge der eigenthümlichen Miſchung ſeiner intellectuellen Kräfte, von vorn herein mehr zu dieſer oder jener Art der Dichtung disponirt. Ja, es giebt ganze Völker, welche vorzugsweiſe dieſe oder jene Dichtungsart cultiviren, und in den einzelnen Völkern Perioden, wo dieſe oder jene Form vorzugsweiſe im Schwunge war. Wiederum giebt es dichteriſche Individuen, die ſich mit Leichtigkeit aus einer Form in die andere werfen, wie denn daſſelbe bei ganzen Völkern ſtattfindet. Dies Alles iſt natürlich nicht von ungefähr, ſondern beruht, wie wir ſehen werden, auf tiefen phyſiologiſch-pſychologiſch-hiſtoriſchen Gründen. Vorläufig müſſen wir uns begnügen, zu conſtatiren, daß das dichteriſche Ingenium verſchieden geſtimmt ſein kann, und da die Phantaſie das Organon oder Werkzeug des dichteriſchen Ingeniums iſt, werden wir auch wohl von einer verſchieden geſtimmten Phantaſie, alſo etwa von einer lyriſchen, dramatiſchen, epiſchen Phantaſie ſprechen dürfen.

Nun aber ſahen wir ſchon vorhin, daß jeder poetiſche

Stoff sich mit Nothwendigkeit seine Form schaffe; daß die letztere, wie schon ihr Name sagt, nur das Gefäß ist, welches ganz von dem Inhalt erfüllt und bedingt ist. Sie wissen ohne weiteres, daß ich hier von lyrischen, dramatischen, epischen Stoffen spreche.

Das specifisch gestimmte dichterische Ingenium auf der einen und der bestimmte, nach einer bestimmten Gestalt oder Form verlangende dichterische Stoff auf der andern Seite — sind also die beiden Momente, die zusammentreten müssen, damit aus ihrer Vereinigung, das Dritte: das Kunstwerk hervorgehe.

Es liegt auf der Hand und bedarf keines Beweises, daß nach dem Gesetze der Wahlverwandtschaft das so oder so gestimmte dichterische Ingenium sich den ihm homogenen Stoff wählen, und ebenso daß der Dichter, in dem Maße, als der gewählte Stoff seiner individuellen Dichternatur gut oder schlecht entspricht, denselben gut oder schlecht verarbeiten wird.

Wenn wir diese Sätze auf Goethe anwenden, so scheinen dieselben im ersten Augenblick für eine tiefere Einsicht in das Wesen seiner Kunst wenig ergiebig zu sein. Er hat sich seine ganze lange dichterische Laufbahn hindurch aller drei Hauptformen der Poesie wechselweise bedient, so daß sich verhältnißmäßig seine Leistungen auf allen drei Gebieten quantitativ die

Wage halten. Sollen wir alſo zu einem wirklichen Erkenntniß der feinen Miſchung ſeines wunderbaren Genies gelangen, ſo werden wir die Qualität ſeiner Leiſtungen auf den verſchiedenen Gebieten analyſiren müſſen.

Beginnen wir mit der Lyrik, als derjenigen Dichtungsart, welche man ihrem ganzen Weſen nach wohl die primitive, die uranfängliche nennen kann.

Nicht blos bei den Individuen, ſondern auch bei den Völkern. Homer erwähnt Päane, Siegeslieder, die auf ein unendliches Alter zurückdeuten; Tacitus ſpricht von Geſängen, welche die Germanen beim Angriff angeſtimmt haben ſollen. Es exiſtirt kaum ein Volk, welches ſo ungebildet wäre, daß ſich nicht Spuren lyriſcher Poeſien bei ihm nachweiſen ließen, und was die Individuen betrifft, ſo iſt es ja ein bekanntes Wort, daß jeder nur einigermaßen geiſtreiche Menſch einmal in ſeinem Leben Verſe gemacht habe — einen Satz, den ich durchaus nicht unterſchreiben möchte, der aber unter andern einem der geiſtreichſten Schriftſteller, dem Satyriker Lichtenberg, ſo imponirte, daß er ſich im gereiften Alter zu einigen unbedeutenden Verslein verleiten ließ. So viel ſteht freilich feſt, daß viele gute Menſchen, die man in ſpäteren Jahren beinahe beleidigen würde, wenn man ihnen dichteriſche

Gelüſte zutraute, in gewiſſen Perioden ihres Lebens ſchlechte Verſe gemacht haben. — Was waren das für „gewiſſe Perioden?“ Neunmal unter zehnmal ſolche, in denen das Herz ſo oder ſo lebhaft erregt war, etwa durch den Ueberſchwall der Jugend überhaupt, die nicht genau weiß, was ſie will und ſoll, und in Folge deſſen von allerlei verworrenen Empfindungen heimgeſucht wird; oder durch eine beſtimmte Leidenſchaft, und wäre es auch nur die holde Leidenſchaft der erſten Liebe geweſen. Goethe läßt einmal ſeinen Franz im Götz von Berlichingen ſagen: „So fühl' ich denn, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz.“ Dieſe Definition des Dichters iſt nun freilich nicht ganz ſtichhaltig, denn in der That gehören, wie wir im Verlauf ſehen werden, zum Dichter noch ganz andere Eigenſchaften; aber ſo viel iſt gewiß, daß ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz die conditio sine qua non der lyriſchen Poeſie iſt. Ein ſolches volles Herz hat das unbezwingliche Verlangen, ſich auszuſprechen; aber nur, wenn es zufällig ein Dichterherz iſt, wird es ihm gelingen.

„Und wenn der Menſch in ſeiner Qual verſtummt,
Gab mir ein Gott zu ſagen, was ich leide!“

ruft Taſſo aus und ſcheidet damit den Dichter von

der übrigen großen Menge der Menschen ab, die weder für ihre Qualen noch Wonnen den rechten Ausdruck, ja nur überhaupt einen Ausdruck finden, und die Jean Paul mit einem wunderschönen Worte: „Die Stummen des Himmels“ nennt.

Was ist es nun, was der lyrische Dichter neben einem von einer Empfindung ganz vollen Herzen haben muß, damit er eben zum Dichter wird? Wir müssen dies zweite Moment als die Fähigkeit bezeichnen, das unmittelbar Empfundene durch ein gewisses Medium so zu schauen, daß es nun etwas Mittelbares, Empfundenes und — worauf jetzt der Hauptaccent liegt — zugleich Gewußtes ist. Sokrates pflegte zu sagen: alle Menschen seien in dem, was sie wüßten, hinreichend beredt. Der Dichter nun ist ein Wissender, ein Wissender dessen, was, wie Goethe in dem herrlichen Gedicht „an den Mond“ sagt:

— von Menschen nicht gewußt,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht —

und weil es das ist, weil er weiß, mit vollkommener Klarheit weiß, was anderen Menschen kaum oder nur halb zum Bewußtsein kommt, deshalb vermag er in Fällen, wo Andere stumm sind, oder verworren lallen,

beredt zu ſein, mit einer Fülle des Wohllauts zu ſingen und zu ſagen: was er leidet, was ihn entzückt.

Es bedarf wohl kaum einer beſonderen Erwähnung, daß das Medium, durch welches der Dichter nun das unmittelbar Empfundene ſchaut, kein Anderes als eben die Phantaſie iſt.

Dies Schauen, oder dies Reproduciren durch die Phantaſie macht nun aus dem unmittelbar Empfundenen etwas weſentlich Anderes. Es ſublimirt die unmittelbare Empfindung, bis nur noch die Quinteſſenz derſelben bleibt, losgelöſt von allem Unlautern, Unreinen.

Haben Sie je in der Schweiz das Alphorn blaſen hören?

Es iſt ein unförmlich Ding, dieſes Alphorn, eine lange Röhre, die ſich unten zu einer trichterförmigen Oeffnung umbiegt — und die Töne, die der Bläſer dieſem Inſtrument entlockt, ſind freilich gewaltig genug, aber eben ſo rauh und unharmoniſch, als ſie gewaltig ſind. Sie ſtehen und lauſchen. Und nun kommen von den Felſenwänden — manchmal aus ungeheurer Entfernung — dieſe Töne zurück — aber mit welch' entzückendem Wohllaut, mit welch' wunderbarer Harmonie! Oft bringt das Echo dieſelbe

Cadenz drei- und viermal, und immer ätherischer, immer wunderbarer werden die Töne, so daß sie gar nicht mehr dieser Erde anzugehören, sondern aus einer andern Sphäre zu uns herübergeweht scheinen.

Ich wüßte die Metamorphose, welche mit dem Rohstoff der unmittelbaren Empfindung vorgeht, indem sie sich durch das Medium der Phantasie bewegt, nicht besser zu schildern, als durch dies Bild. Was in dem Echo des Alphorns die räumliche Entfernung thut, welche die Quintessenz des Tones sammelt und zurückgiebt, das thut in dem geistigen Prozeß, in welchem das lyrische Gedicht entsteht, die Phantasie. Ja, und selbst eine gewisse zeitliche Distanz zwischen dem Moment des Empfindens und dem des Producirens wird man als nothwendig erkennen müssen, wenngleich die Größe dieser Distanz ganz relativ ist zu der Wärme, mit welcher die Phantasie den Rohstoff der Empfindung erfaßt. Nur so viel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß aus der unmittelbaren pathologischen Empfindung heraus nicht gedichtet werden kann. Ein Schmerzensschrei, ein Schrei der Lust mag sehr ergreifend sein, aber er ist kein Gedicht, oder wie Schiller es einmal ausdrückt: „Die Hand, die vom Fieber der Leidenschaft zittert, kann die Leidenschaft nicht malen."

Sie ſehen alſo ohne Weiteres, welches die zwei vorzüglichſten Klippen ſind, an denen der lyriſche Dichter ſcheitern kann: entweder er ſchreibt (wie es Bürgern von Schiller vorgewurfen wurde) in dem Fieber der Leidenſchaft, und iſt dann roh; oder er hat überhaupt nicht empfunden, und ſein ſogenanntes Gedicht iſt nichts weiter als ein kaltes Produkt des Verſtandes, dem die Farbe der Empfindung angelogen iſt.

Drücken wir es poſitiv aus.

Der lyriſche Dichter muß mit der größten Erregbarkeit, ja Leidenſchaftlichkeit den ſtärkſten Zug nach einer durchaus harmoniſchen Stimmung der Seele; mit der feurigſten Sinnlichkeit den Hang zu ſinniger Beſchaulichkeit verbinden; und er wird ein um ſo größerer lyriſcher Dichter ſein, je inniger ſich dieſe ſcheinbar widerſprechenden Momente in ihm durchdringen.

Nun können wir es hier von vornherein ausſprechen, daß in Goethe's dichteriſchem Ingenium dieſe beiden Momente, jedes für ſich, in einer Mächtigkeit vorhanden ſind, und dabei ſo wunderbar in einander fließen, wie, ſo weit meine Kenntniß reicht, bei keinem Dichter weder alter noch neuer Zeit. Seine Seele iſt wie eine Aeolsharfe, deren Saiten der leiſeſte Hauch

in Schwingung ſetzt; wiederum kann man ſich die Kraft, mit welcher ſich bei ihm die Phantaſie des in Folge der unglaublichen Receptivetät ſeiner Seele maſſenhaft herbeiſtrömenden Stoffes bemächtigt, kaum groß genug vorſtellen. Er ſelbſt giebt uns in Dichtung und Wahrheit einen merkwürdigen Einblick in dies elementariſche Weben und Wirken ſeiner poetiſchen Kraft.

„Ich war dazu gelangt, ſagt er, das mir innewohnende dichteriſche Talent ganz als Natur zu betrachten, um ſo mehr, als ich darauf angewieſen war, die äußere Natur als den Gegenſtand deſſelben anzuſehen. Die Ausübung dieſer Dichtergabe konnte zwar durch Veranlaſſung erregt und beſtimmt werden; aber am freudigſten und reichlichſten trat ſie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Durch Feld und Wald zu ſchweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So ging's den ganzen Tag.

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derſelbe Fall ein, und ich hatte oft Luſt, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu laſſen, und mich zu gewöhnen, im Finſtern, durch's Gefühl, das, was unvermuthet hervorbrach, zu fixiren. Ich war ſo gewohnt, mir ein Liedchen vorzuſagen, ohne

es wieder zuſammenfinden zu können, daß ich einige Mal an den Pult rannte, und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, ſondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterſchrieb. In eben dieſem Sinne griff ich weit lieber zum Bleiſtift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandleriſchen Dichten aufweckte, mich zerſtreute und ein kleines Product in der Geburt erſtickte. Für ſolche Poeſie hatte ich eine beſondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ungefähr gegen dieſelbe verhielt, wie die Henne gegen die Küchlein, die ſie ausgebrütet um ſich her piepſen ſieht."

Es iſt unzweifelhaft, daß dieſe dämoniſche Gluth der Phantaſie ſich in ſpäteren Jahren bei unſerem Dichter weſentlich abgekühlt hat, aber erloſchen iſt ſie nie. Wir haben aus ſeinen letzten Jahren Gedichte, die an Zartheit der Empfindung, an Wohllaut des Ausdrucks mit denen aus ſeiner beſten Periode wetteifern, und auch da, wo man, wie im Weſtöſtlichen Divan und anderen lyriſchen Producten die zitternde Hand des Alters ſpürt, iſt immer noch eine liebliche Unmittelbarkeit, eine erquickende Wahrheit. Niemals

kann man von ihm ſagen: il se bat les flancs, wie man es von ſo vielen ſeiner Vorgänger und Nachfolger ſagen muß. Nehmen Sie ein Gedicht, das er im Jahre 1828 in Dornburg, einem herzoglichen Luſtſchloſſe an der Saale, ſchrieb, wohin ſich der Siebenundſiebenzigjährige nach dem Tode Karl Auguſt's zurückgezogen hatte, „um durch Arbeit und Naturgenuß über den ſchweren Verluſt Herr zu werden": *)

Dornburg, Sept. 1828.

Früh, wenn Thal, Gebirg' und Garten
Nebelſchleiern ſich enthüllen,
Und dem ſehnlichſten Erwarten,
Blumenkelche bunt ſich füllen;

Wenn der Aether, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage ſtreitet,
Und ein Oſtwind, ſie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet;

Dankſt Du dann, am Blick Dich weidend,
Reiner Bruſt der Großen, Holden,
Wird die Sonne, röthlich ſcheidend,
Rings den Horizont vergolden.

Und wenn mich am Tag die Ferne
Blauer Berge ſehnlich zieht,
Nachts das Uebermaß der Sterne
Prächtig mir zu Häupten glüht,

*) Lewis.

Alle Tag' und alle Nächte
Rühm' ich so des Menschen Loos; —
Denkt er ewig sich in's Rechte —
Ist er ewig schön und groß!

„Ich war um so mehr dazu gelangt, das mir innewohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten," sagte Goethe in der vorhin angeführten Stelle, „als ich darauf angewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen."

Es kann hier unmöglich meine Absicht sein, des Weiteren auszuführen, was schon tausendmal gesagt und gedruckt ist, daß Goethe, wie selten ein Mensch, organisirt war für die Erfassung, für das Verständniß der Natur. Sie wissen, daß er in mehr als einer Disciplin der Naturwissenschaften ein Eingeweihter war; wissen, daß er — hier allerdings mit weniger Glück — fast sein ganzes Leben lang sich abgemüht hat, als Zeichner, als Kupferstecher, Thonbildner die Form der Dinge nachzuschaffen. Hier interessirt uns nur die Frage, wie Göthe sich als lyrischer Dichter zu der Natur verhält. Dabei stellt sich nun das merkwürdige Factum heraus, daß er, der nicht blos im ideellen Sinne mit allen seinen Kräften nach Natürlichkeit strebte, sondern auch die Natur, wie sie uns in Wiese, Wald und Feld, in den himmlischen Gestirnen

und ſonſt in der Unendlichkeit ihrer Geſtalten erſcheint, mit einer tiefen, ſtillen und doch glühenden Leidenſchaft anbetete, ſie dennoch ſehr, ſehr ſelten zum Object ſeiner Dichtungen hat, ich meine in dem Sinne Freiligrath's und unzähliger Anderer, beſonders auch engliſcher und amerikaniſcher Dichter, die genug gethan zu haben glauben, wenn ſie eine möglichſt treue, höchſtens eine phantaſtiſch aufgeputzte Copie der Natur gegeben haben. Vor einem ſolchen Fehler bewahrte Goethen nicht nur ſein frühes Studium des Leſſing'ſchen Laocoon, ſondern viel mehr noch ſein genialer Inſtinkt, der ihm ſagte, daß der Dichter nicht mit dem Landſchafter dürfe wetteifern wollen, und daß ſein Geſchäft der Natur gegenüber kein Anderes ſein könne, als dieſelbe zum Hintergrund ſeiner Seelengemälde zu benutzen, oder vielmehr in ihrem unendlich mannigfaltigen Leben wie in einem reinen Spiegel das unendlich mannigfaltige Gemüthsleben des Menſchen zu ſchauen. Keiner hat mehr als er das Wort beherzigt, das zum Schluß des zweiten Theiles des Fauſt der myſtiſche Chor ſingt:

Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichniß;

und ſelbſt wo er, wie in: „Meeresſtille und Glückliche Fahrt" an dieſe deſcriptive Manier heranſtreift, iſt noch immer ein himmelweiter Unterſchied zwiſchen

dieſer Art der Schilderung und jener oben bezeichneten. Wie Goethe in ſeiner Lyrik ſein Wort von dem Gleichniß, das alles Vergängliche ſei, beherzigt, das mag das folgende Gedicht zeigen, welches um ſo charakteriſtiſcher für ſeine Methode iſt, als in demſelben die beiden Momente: Natur und Geiſt, Gedanke und Bild, auf das innigſte in einander verwoben und doch auf den erſten Blick als zwei Momente erkennbar ſind.

Geſang der Geiſter über den Waſſern.

Des Menſchen Seele
Gleicht dem Waſſer:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel ſteigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechſelnd.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann ſtäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verſchleiernd
Leisrauſchend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,

Schäumt er unmuthig
Stufenweiſe
Zum Abgrund.

Im flachen Bett
Schleicht er das Wieſenthal hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Geſtirne.

Wind iſt der Welle
Liebkoſender Buhle;
Wind miſcht von Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menſchen,
Wie gleichſt du dem Waſſer!
Schickſal des Menſchen
Wie gleichſt du dem Wind!

Und welche Vergeiſtigung unendlichſter Naturſchwelgerei iſt in dem Gedichte Ganymed! und welche Vergeiſtigung jenes alten Mythos! Hier hat nicht ein gelangweilter Donnerer das tyranniſche Gelüſt, ein Menſchenkind ſeiner Schönheit wegen zu rauben; hier wirft ſich das Menſchenkind ſelbſt dem Allvater, dem großen Erzeuger an den Buſen, weil es nur dort, an dem Urquell alles Seins, das tiefſte Sehnen ſeines Herzens ſtillen zu können glaubt.

Dieſes Gedicht, ſowie auch das vorhergehende ſind zugleich Proben von dem, was wir, in Ermangelung

von etwas Anderem, Ausgeprägterem nach dieſer Seite, Goethe's Religiöſe Lyrik nennen könnten. Wenn die Lyrik überhaupt der poetiſche Ausdruck der Empfindungen des Individuums iſt, ſo nimmt natürlich die religiöſe Lyrik, oder der Ausdruck deſſen, was das Individuum und wie ſich das Individum der Gottheit gegenüber fühlt, eine der hauptſächlichſten Stellen ein. Unſere Geſangbücher ſind Compendien ſolcher zum Theil äußerſt kläglichen Lyrik; die Bibel iſt voller lyriſcher Gedichte, zum Theil vom höchſten poetiſchen Werth. Ich erinnere nur an jenen wunderbaren 104. Pſalm: „Lobe den Herrn, meine Seele. Herr mein Gott, Du biſt ſehr herrlich; Du biſt ſchön und prächtig geſchmückt.“ Eine reiche Ausbeute gewähren auch die griechiſchen Tragiker, die uns Muſterleiſtungen auf dieſem Gebiet hinterlaſſen haben. Goethe nun ſubſtituirt, wie er das bei ſeiner pantheiſtiſchen Richtung auch wohl nicht anders konnte, das All oder die Natur an die Stelle des perſönlichen Gottes; und wenn er es mit einem perſönlichen Gott zu thun zu haben ſcheint, ſo iſt es nicht der transcendentale chriſtliche Gott, ſondern, wie im Ganymed, der Vater der Götter und Menſchen, der alte olympiſche Zeus und die übrigen ſelig lebenden Götter, die dann auch wieder ſchließlich nichts weiter ſind, als

Perſonificationen des Pan, des Alls. So in dem wundervollen Gedicht: „Grenzen der Menſchheit.“

Aber auf einem wie guten Fuße hier der Dichter mit den Göttern zu ſtehen ſcheint, ſo iſt er doch, wenn er die Wahl hat, weit lieber unter ſeinen Menſchenbrüdern, „denn mit den Göttern ſoll ſich nicht meſſen irgend ein Menſch.“ In einem andern Gedicht ſchreibt er ſogar einen offenen Abſagebrief an die Götter. Es iſt jenes berühmte „Prometheus“ überſchriebene Gedicht, das, als es erſchien, die ganze deutſche Gelehrten- und Dichter-Republik in Aufregung verſetzte, und für alle Zeit eines der erhabenſten Denkmäler lyriſcher Dichtkunſt bleiben wird.

„Ein Geſchlecht, das mir gleich ſei!“ Dieſes Wort des Titanen iſt für Goethe unendlich charakteriſtiſch; er hat es in unzähligen Wendungen wiederholt; es iſt, wenn Sie wollen, der Schlüſſel ſeiner Weltanſchauung und ſeiner poetiſchen Wirkſamkeit. Er ſteht, wie kaum ein anderer Dichter feſt auf der wohlgegründeten dauernden Erde; dieſer Erde, von der er im Fauſt ſagt, daß aus ihr des Menſchen Leiden und Freuden quellen, die ihm in jedem Sinne Heimath war. Und auf Erden iſt es eben das Geſchlecht, das ihm gleich iſt — iſt es der Menſch, von dem er an einer andern Stelle ſagt, daß er dem Menſchen doch

eigentlich das einzig Intereſſante ſei und bleibe, und in dem Menſchen wieder das Herz, und in dem Herzen die Liebe. Die Liebe! Dieſes erſte und hauptſächlichſte Thema aller lyriſchen Dichter — das Niemand ſo ausführlich, ſo eindringlich, ſo ſeelenvoll und ſo geiſtreich behandelt hat, wie eben Goethe. Die ganze Scala der Liebesempfindungen, vom erſten rührenden Aufdämmern der Gefühle bis zur verzehrendſten Leidenſchaft — der Bewunderungswürdige ſpielt ſie hinauf und hinunter in allen Tonarten, in allen Accorden, in allen Klangfarben mit der wunderbarſten Anmuth. In dem ganzen Umfang der Lyrik giebt es Weniges, was dieſen Goethe'ſchen Liedern an die Seite geſtellt, nichts, was ihnen vorgezogen werden könnte. Dieſe Lieder, ſagt Heine, der wahrlich ein Urtheil in der Liebeslyrik hat, „umſpielt ein unausſprechlicher Zauber. Die harmoniſchen Verſe umſchlingen das Herz wie eine zärtliche Geliebte; das Wort umarmt Dich, während der Gedanke Dich küßt.“ Die Heine'ſche Liebeslyrik, welche der Goethe'ſchen noch mit am nächſten kommt, unterſcheidet ſich von dieſer ſehr zu ihrem Nachtheil durch den Mangel innerer Wahrhaftigkeit, der durchaus nicht überall, aber doch an nur zu viel Stellen offen zu Tage liegt. Wenn Heine ſagt:

Nur einmal möcht' ich ſie ſehen,
Und ſinken vor ihr auf's Knie,
Und ſterbend zu ihr ſprechen,
Madame ich liebe ſie —

ſo glaubt kein vernünftiger Menſch an einen Schmerz, der ſo frivol über ſich ſelbſt witzelt. Dergleichen finden Sie bei Goethe nie. Er iſt, wie es das echte Genie ſein muß, immer und überall wahrhaftig, und weil er das iſt, deshalb darf er ſo einfach, ſo ungeſchminkt ſein: deshalb darf er Alles ſagen. Es kommen in den Goethe'ſchen Gedichten mancherlei Nuditäten vor; aber ſie können das ſchamhafteſte Gefühl ſo wenig beleidigen, wie die Nacktheit der Antike, und aus demſelben Grunde, weil ſie nichts Anderes ſind, als die reine und deshalb keuſche Natur. Dennoch bleibt Goethe niemals in der natürlichen Empfindung, die wir vom äſthetiſchen Standpunkte vorhin als die rohe bezeichnen mußten, ſtecken. So wahr und innig das Alles empfunden iſt, ſo künſtleriſch iſt es abgelöſt von aller pathologiſchen Unmittelbarkeit. Dieſe Gedichte ſind ſo wahr, wie ſie ſchön und ſo ſchön, wie ſie wahr ſind; echte Lieder, von denen Beethoven ſagen konnte, daß ſie ihre Muſik in ſich trügen. Nehmen Sie ein Gedicht, wie das Haidenröslein, das uns anmuthet, wie Lerchengeſang auf freiem Felde an einem ſtillen Sommerabend!

Und wo hat die jubelnde Luſt der gläubigen, vorausſetzungsloſen Liebe des Jünglings einen vollkommneren Ausdruck gefunden, als in dem herrlichen „Mailied?“ Was kann wiederum ſchalkhafter, ſo von friſcheſter, reinſter Sinnlichkeit getränkt ſein, als das allerliebſte kleine „Im Sommer“ überſchriebene Gedicht?

Und nun nehmen Sie zum Gegenſatz dieſer jauchzenden Glückſeligkeit Lieder von ſo tiefer Wehmuth getränkt, wie „Herbſtgefühl“, „An ein goldenes Herz, das er am Halſe trug“, „Wonne der Wehmuth“ und noch ſo manche andere.

Wir haben vorhin die Lyrik als den Ausdruck der Empfindungen des Individuums bezeichnet; genauer wäre es geweſen: den Empfindungen des Individuums den verſchiedenen Sphären des Daſeins gegenüber, gegenüber dem concreten Zuſtand, in welchem die Menſchheit, ſpecieller das Volk des Dichters, und die Geſellſchaft, auf welche er angewieſen iſt, ſich befinden. Hier ſind nun zwei Möglichkeiten gegeben: entweder der Dichter fühlt ſich in Uebereinſtimmung mit dieſen Zuſtänden, oder er thut es nicht. Das Erſtere wird nur in ſelteneren Fällen ſtattfinden, weil der Dichter, als Dichter, die Vorſtellung einer idealen Welt in ſich trägt, mit welcher die reale Welt ſtreng genommen nie übereinſtimmen kann. Die größere Wahrſchein-

lichkeit iſt alſo, daß er nicht mit ihr übereinſtimmt. Hier nun ſind wieder zwei Möglichkeiten. Entweder der Dichter verſenkt ſich in den Schmerz, den ihm die bewußte Trennung von der Wirklichkeit verurſacht; er betrauert direct das Nichtmehrvorhandenſein, reſp. das Nochnichtvorhandenſein ſeiner idealen Welt, und dergleichen Gedichte würden wir als elegiſch bezeichnen. Oder er zeichnet auf den kraftvoll feſtgehaltenen Hintergrund jener idealen vollkommenen Welt die reale Welt mit allen ihren Unvollkommenheiten, Ecken, Kanten und dunklen Häßlichkeiten, die ſich natürlich dann von dem lichten Hintergrnnde mit ſonderbarer Schärfe abheben. Wir nennen Gedichte dieſer Art ſatiriſch. — Nun liegt es auf der Hand, daß ein Dichter, der, wie Goethe, ſo feſt in der Wirklichkeit ſteht, der, wie wir ſahen, in „dem Natürlichen" die Wurzel aller Poeſie ſucht und findet, durchaus nach Verſöhnung mit der realen Welt ſtreben muß; und daß, wenn einmal dieſes Streben nicht mit Erfolg gekrönt iſt, der Zuſtand, in welchem er ſich dann befindet, noch immer ſehr weit von der Verzweiflung ſein wird, die Byron in ſo vielen melodiſchen Verſen ausgeſtrömt hat; ja ſelbſt von der tiefen Schwermuth, welche die harmloſen Verſe von Oliver Goldſmith's Deserted Village durchzittert. Und ſo iſt es wirklich.

Selbſt Goethe's elegiſche Gedichte zeugen von der robuſten Geſundheit ſeiner Seele; die Saiten ſeiner Leyer können in den zarteſten, weichſten Accorden erbeben, daß es iſt, als tropften Thränen aus geliebten Augen auf unſere Hände — aber niemals wird eine Saite mit häßlichem Klang zerſpringen, wie es ſo oft bei Heine und in der Heine'ſchen Schule vorkommt. Selbſt ein Gedicht, wie das „Euphroſyne" überſchriebene, dem Andenken einer nur allzu früh dahingeſchiedenen vielgeliebten jungen Freundin und Schülerin gewidmet, iſt in dem Ausdruck ſeines tiefen Schmerzes von einer Milde und Zartheit, die freilich für jedes feinfühlende Herz von einer erſchütternden Gewalt ſind.

Goethe's berühmteſte Elegien ſind die Römiſchen. Der Dichter hat ſie nicht in Rom, ſondern bald nach ſeiner Rückkehr von der Römiſchen Reiſe geſchrieben; auch iſt die Geliebte, welche dieſe Elegien feiern, keine dunkeläugige Römerin, ſondern ein blondes deutſches Mädchen: Chriſtiane Vulpius, die ſpäter des Dichters Frau wurde und ſich ihm ſchon jetzt in herzlicher Liebe geſellt hatte — aber der ganze wunderbare Zauber der ewigen Stadt, wie er das Dichterherz Goethe's wie mit weichen Liebesarmen umſtrickte, ruht auf dieſen einzigen Gedichten, denen ich in dieſem Genre im ganzen Umfange unſerer Literatur nichts an die Seite

zu ſtellen wüßte. Merkwürdigerweiſe ſind dieſe Gedichte, wie ich häufig zu bemerken Gelegenheit gehabt habe, ſehr wenig bekannt. Ich wüßte mir dieſen Umſtand nicht anders zu erklären, als dadurch, daß die Elegien in Diſtichen geſchrieben ſind, und die nicht klaſſiſch gebildeten Leſer — d. h. ſo ziemlich die ganze Damenwelt — eine unüberwindliche Averſion gegen alle Gedichte in antiken Versmaßen haben. Wie dem aber auch ſein mag: die Römiſchen Elegien gehören zu dem Leſenswertheſten, was überhaupt im Bereiche der Poeſie exiſtirt. Es iſt dieſen Gedichten der Vorwurf gemacht worden, daß ſie in ihrer klaſſiſchen Schönheit das moderne Anſtandsgefühl beleidigen. Ich kann auf dieſen Vorwurf nur mit Schiller erwidern: „Sobald mich Einer merken läßt, daß ihm in poetiſchen Dingen irgend etwas näher anliegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, ſo gebe ich ihn auf.“

Die Römiſchen Elegien ſind das Gefäß, in welchem Goethe die Quinteſſenz des Natur- und Kunſtgenuſſes ſeiner italieniſchen Reiſe geſammelt hat. Die ſonnige Liebe, welche dieſe Elegien feiern, iſt wie die üppige Vegetation, die im prächtigen Sonnenſchein zwiſchen den Trümmern umgeſunkener Tempel-Herrlichkeit wächſt, iſt, wie das Plätſchern des ewig leben-

digen Waſſers aus den Röhren eines ſteinernen Brunnens, deſſen kunſtreiche Ornamente von Händen gemeißelt wurden, die ſeit Jahrtauſenden zu Aſche zerfallen ſind.

In der Satyre, der Ergänzung und dem Widerſpiel der Elegie, hat Goethe mehr geleiſtet, als es auf den erſten Blick ſcheint. Goethe hatte eine ſtarke ſatyriſche Ader, wie die Xenien, welche er mit Schiller gemeinſam verfaßte, und eine Menge kleinerer Gedichte, in denen er zum Theil unglaublich derb werden kann, zur Genüge beweiſen. Ich möchte mir hier nur erlauben, Ihre Aufmerkſamkeit auf die „Venetianiſchen Epigramme“ zu lenken, die ſich zu den Römiſchen Elegien verhalten, wie die geiſtvollen Arabesken eines Wandgemäldes zum Gemälde ſelbſt. Dieſe Epigramme haben übrigens durchaus nicht alle, wie das im Sinn des alten Epigramms auch gar nicht nöthig iſt, eine ſatyriſche Spitze. Bald iſt es ein Bild des raſch pulſirenden italieniſchen Lebens, das ihm zum Gleichniß einer Idee wird; bald iſt es nur ein geiſtreicher Einfall, der ohne alles Bild durch die knappe epigrammatiſche Form eine beſondere Schlagkraft gewinnt. Hier je ein Beiſpiel für dieſe beiden Formen:

I.

Wie ſie klingeln die Pfaffen! Wie angelegen ſie's machen,
Daß man komme, nur ja plappre, wie geſtern ſo heut!
Scheltet mir nicht die Pfaffen, ſie kennen des Menſchen Bedürfniß!
Denn wie iſt er beglückt, plappert er morgen wie heut.

II.

Jene Menſchen ſind toll, ſo ſagt ihr von heftigen Sprechern,
Die wir in Frankreich laut hören auf Straße und Markt.
Mir auch ſcheinen ſie toll; doch redet ein Toller in Freiheit
Weiſe Sprüche, wenn ach! Weisheit im Sclaven verſtummt.

Es giebt eine lyriſche Species, welche den Uebergang aus der lyriſchen Gattung in die anderen beiden Hauptgattungen: in das Epos und das Drama, bildet. „Die drei Dichtweiſen", ſagt Goethe in der ſchon vorhin angeführten Stelle der Noten zum weſt-öſtlichen Divan, „können zuſammen und abgeſondert wirken. In dem kleinſten Gedicht findet man ſie oft beiſammen, und ſie bringen eben durch dieſe ihre Vereinigung im engſten Raum das herrlichſte Gebild hervor." Dieſes herrlichſte Gebild nun iſt die Ballade der germaniſchen, die Romanze der romaniſchen Völker. Die Ballade unterſcheidet ſich dadurch weſentlich von allen übrigen Species, daß ſie die Empfindung des Dichters (die ſonſt immer direct gegeben wird) nur indirect geben kann, vermittelſt der Weiſe, in welcher er uns ein gewiſſes Factum (den Gegenſtand der Ballade) vorträgt,

ſo daß ſehr häufig das Lyriſche an einer Ballade nur das Colorit iſt, wie z. B. im „König von Thule.“ Dies Gedicht wirkt, wie ſich Jeder überzeugt haben wird, der es einmal von einer wahren Künſtlerin hat recitiren hören, wie die rührendſte directe Klage um ein unwiderbringlich verlornes Glück und zugleich wie das ergreifendſte Gelöbniß einer Liebe, die nur der Tod zu zerſtören vermag, und doch handelt es ſich immer nur um den alten König da oben in der ſagenhaften Ultima Thule. Wie geſagt: die lyriſche Wirkung liegt einzig im Colorit, und deshalb kann man ſagen, daß die geſungene Ballade eigentlich erſt die echte Ballade iſt, wie der Vogel nur dann erſt ſeine Wundernatur offenbart, wenn er ſich über uns in den blauen Lüften wiegt. Es ergiebt ſich aus dieſem Satze mit nothwendiger Conſequenz, daß die Ballade nicht ohne Gefahr eine gewiſſe Länge überſchreiten kann, und daß der Dichter, wenn er ſich nicht in der engen Grenze hält, Alles aufbieten muß, um durch ein möglich kräftiges Colorit, durch Klangmittel aller Art die unmöglich gewordene Muſik zu erſetzen. Sie ſehen, daß Bürger's: „Hurre, hurre, hop, hop, hop!“ und „Loſe, leiſe, kling, ling, ling“ nicht von ungefähr in die „Lenore“ hineingekommen ſind.

Von den Goethe'ſchen Balladen nun ſind ſehr

viele ſo kurz, daß ſie bequem geſungen werden können, wie denn auch die meiſten von ihnen von verſchiedenen Meiſtern componirt ſind. Ich nenne außer dem König von Thule nur noch Mignon: „Kennſt Du das Land"; das Veilchen: „Ein Veilchen auf der Wieſe ſtand", der Fiſcher, der Rattenfänger, Erlkönig, die wandelnde Glocke. — Die längeren ſind faſt ohne Ausnahme getränkt mit lyriſchen Klängen, zum Theil in wechſelnden Versmaßen geſchrieben, ſo daß ſie, wenn man die contradictio in adjecto verſtatten will, geſprochene Muſik ſind. Ich nenne: der Junggeſell und der Mühlbach, der Müllerin Reue, der getreue Eckart, der Zauberlehrling, die Braut von Korinth, der Gott und die Bajadere, das Hochzeitlied.

Die letztgenannte Ballade iſt trotz ihrer Länge, und zwar ſehr trefflich, von Löwe componirt. Die Compoſition iſt inſofern merkwürdig, als ſie offenbar nur das Beſtreben hat, die bereits in dem Rhytmus des Verſes und in den onomatopoietiſchen Klängen liegenden muſikaliſchen Elemente des Gedichtes flüſſig zu machen, was ihr denn in vorzüglicher Weiſe gelungen iſt. Und welche Muſik iſt in den Verſen, mit welchen die Braut von Korinth beginnt!

Von Korinthus nach Athen gezogen
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.

Einen Bürger hofft er ſich gewogen;
Beide Väter waren gaſtverwandt,
Hatten frühe ſchon
Töchterchen und Sohn,
Braut und Bräutigam voraus genannt.

Und welche tiefe weltvergeſſene indiſche Ruhe und wiederum welch' üppiges Leben iſt in dem Rhytmus des Gedichts: Der Gott und die Bajadere.

Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuſer ſind,
Sieht er mit gemalten Wangen
Ein verlornes ſchönes Kind.
Grüß Dich, Jungfrau! — Dank der Ehre!
Wart', ich komme gleich hinaus! —
Und wer biſt Du? — Bajadere,
Und dies iſt der Liebe Haus;
Sie rührt ſich die Cymbeln zum Tanze zu ſchlagen,
Sie weiß ſich ſo lieblich im Kreiſe zu tragen,
Sie neigt ſich und biegt ſich und reicht ihm den Strauß.

Es iſt nicht wohl möglich, von den Goethe'ſchen Balladen zu ſprechen, ohne dabei der Schiller'ſchen zu gedenken. Nach der Definition der Ballade, wie ich ſie eben gegeben habe, wird man begreiflich finden, daß ich die Schiller'ſchen Balladen gar nicht ſo recht eigentlich für Balladen halten kann. Sie entbehren zu ſehr des lyriſchen Elements. Wem wäre es je in den Sinn gekommen, den Kampf mit dem Drachen (ganz abgeſehen von ſeiner gewaltigen Länge), oder

den Gang nach dem Eisenhammer, oder den Taucher componiren zu wollen! Das sind gewiß treffliche Gedichte, die sich die deutsche Literatur niemals rauben lassen wird; aber zur Ballade fehlen ihnen doch so ziemlich alle Requisite, vor allem die Mystik, das zauberische Clair-obscür, in welches bei der echten und eigentlichen Ballade, wie sie das Urgenie des Volkes producirt, und wie sie Goethe mit seinen leisen Dichterohren dem Volksgenie abgelauscht hat, Alles gehüllt ist. Jede Dichtungsart hat ihre engumschriebenen Grenzen, die Niemand, und wäre es das größte Genie, ungestraft überschreiten kann; und in der Kunst und in der Natur sind diejenigen Gebilde die vorzüglichsten, welche die Gesetze ihrer Gattung am reinsten und vollkommensten zur Geltung bringen. Es ist Schiller niemals eingefallen, sich als Lyriker neben Goethe zu stellen; ja er hat seine Inferiorität auf diesem Gebiete oft mit den klarsten Worten ausgesprochen. Er durfte es um so eher, als er ganz unzweifelhaft auf einem andern und weitern Gebiete, dem dramatischen, Goethen um eben so viel überragt.

Wir haben, indem wir uns so die hauptsächlichsten Seiten der Goethe'schen Lyrik wenigstens in ihren Hauptzügen zu vergegenwärtigen suchten, eine bedeutende Seite seiner lyrischen Thätigkeit noch gar nicht

in's Auge gefaßt: das ſind ſeine Gelegenheitsgedichte. Goethe hat, wie wir ſahen, einmal alle ſeine Gedichte Gelegenheitsgedichte genannt, und ſie ſind es auch, aber freilich nicht mehr, wie bei jedem echten Lyriker, der die Stoffe immer aus ſeinem Herzen, aus ſeiner individuellen Erfahrung nimmt, und nicht, ſo zu ſagen, aus dem blauen Himmel herausſchneidet. Indeſſen von dieſer Gelegenheit, die wir eben beſſer Erfahrung nennen würden, iſt jene andere wirkliche Gelegenheit, die von außen in Geſtalt von Verlobungs-, Hochzeits-, Geburts- und Jubelfeſten aller Art; bei Eröffnung von Logen, Bergwerken; bei Abſchieden, Bewillkommnungen, Geneſungen, Todesfällen u. ſ. w. an uns herantritt, ſehr wohl zu unterſcheiden. Goethe hat für dergleichen Gelegenheiten unglaublich viel gedichtet; die Gabe, für jeden Fall etwas Schickliches in einer gefällig-geiſtreichen Wendung zu ſagen, war ihm wie Wenigen gegeben. Er hat von dieſer Gabe einen überfreien Gebrauch gemacht, wo er für ſeinen Dichterruhm vielleicht beſſer geſchwiegen hätte, und bei anderen Gelegenheiten keinen Gebrauch gemacht, wo uns ſein Schweigen auf das ſchmerzlichſte berührt. Goethe, der ſeine hohen und niederen Freunde ſo ſchön zu tröſten wußte, wenn ihnen ein Leid begegnet war; er hat für das Leid ſeines geknechteten Vaterlandes

keine Verſe gehabt; Goethe, der die Geburt ſo vieler Prinzen und Prinzeßchen gefeiert hat; er hat die Wiedergeburt ſeiner Nation — nein doch, er hat ſie wirklich beſungen — in einem Feſtſpiel „Epimenides' Erwachen", das am 30. März 1815 in Berlin aufgeführt wurde, in ſehr ſchönen, glatten Verſen geſchrieben, und ich muß es ausſprechen: das kläglichſte Gedicht iſt, das ein ſo großer Genius zu einer ſo großen Gelegenheit ſchreiben konnte.

Wunderbares Phänomen! Dieſer große Dichter, deſſen Herz ſo weich war, daß ihn eine ſchöne Stelle in einem Buche, ein Sonnenblick, der ſeine geliebte Erde küßte, zu Thränen rühren konnte, deſſen Herz ſo reich war, wie Pluto's Schacht, ſo reich, daß noch unendliche Generationen aus ſeinem Reichthume ſchöpfen und ſchöpfen und ihn nicht erſchöpfen werden, — dieſer große Dichter mit dem großen, weichen, reichen Herzen — er wandte ſich mit einer Gleichgültigkeit, die bei ihm, dem empfindſamſten aller Menſchen, als Kälte bezeichnet werden muß, von einer Sache ab, für die das Herz des armen Bauerburſchen, deſſen Gedanken kaum weiter als die Scholle reichten, die ſein Pflug durchſchnitt, erglühte! Wunderbares Phänomen, und doch auch wieder nicht wunderbar, wenn Sie ſich erinnern, was wir vorhin als das Weſen des lyriſchen

Dichters feſtgeſtellt haben. Der lyriſche Dichter, ſahen wir, muß mit der größten Erregbarkeit, ja Leidenſchaftlichkeit den ſtärkſten Zug nach einer durchaus harmoniſchen Stimmung der Seele; mit der feurigſten Sinnlichkeit einen unbezwinglichen Hang zu ſinniger Beſchaulichkeit verbinden. Von dieſer harmoniſchen Seelenſtimmung, von dieſer ſinnigen Beſchaulichkeit ſind aber die ungeheuren Mächte, welche in dem Kampfe der Völker entfeſſelt werden, nicht zu bändigen. Dazu gehört die Rieſenkraft, welche das leidenſchaftgetränkte Herz des dramatiſchen Dichters erfüllen muß. Ob dieſe Kraft in Goethe's Dichterherzen wohnte, — das werden wir ſchon jetzt bezweifeln dürfen; hier, wo wir es nur mit dem lyriſchen Dichter zu thun haben, müſſen wir conſtatiren, daß Goethe — wenn nicht das Pathos des Völkerfreiheitskampfes — ſo doch — was er auch als lyriſcher Dichter mußte — das Pathos des Kampfes um die individuelle Freiheit, um die Freiheit von allem Aberglauben, allem Vorurtheil, aller beſchränkenden Dogmatik; die moraliſche Freiheit von allem Niedrigen und Gemeinen in höchſtem Grade empfinden konnte. Wollen Sie einen Beweis dafür, ſo nehmen Sie ſein ganzes Leben und Streben, das von Anfang bis zu Ende ein ununterbrochenes Ringen nach dieſer intellectuellen und

moraliſchen Freiheit genannt werden muß; wollen Sie einen ſpeciellen, lyriſchen Beweis, ſo nehmen Sie das Gedicht, welches er dem geliebten Schatten ſeines dahingeſchiedenen Freundes weihte, den „Epilog zu Schiller's Glocke," von dem Lewis ſagt: „Wie Orgelton und Glockenklang tönt dies Gedicht; es iſt ein mächtiger Flutſtrom, von Freundſchaft und Poeſie geſchwellt, der den Grabhügel des großen Freiheitshelden unverſiegbar umrauſcht."

Goethe als Dramatiker.

Wir haben die lyriſche Poeſie als den poetiſchen Ausdruck der Empfindungen des Individuums den verſchiedenen Daſeinsſphären gegenüber bezeichnet. In dieſer Definition war jedes Wort von weittragender Bedeutung. Die Lyrik hält ſich alſo durchaus auf dem Gebiet des Subjectiven; ein lyriſches Gedicht iſt ein Naturlaut in der höchſten Steigerung, und deshalb kann der Goethe'ſche Sänger mit Fug und Recht von ſich ſagen:

Ich ſinge, wie der Vogel ſingt,
Der in den Zweigen wohnt;

und auch der Zuſatz:

Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Iſt Lohn, der reichlich lohnet,

hat ſeine volle Wahrheit, da der Ausdruck der Empfindungen, wenn ſie ſich zu einer gewiſſen Höhe ſteigern, eine Nothwendigkeit, mithin eine Wohlthat für den Empfindenden iſt, — eine Wohlthat, der allerdings in ihrem vollen Umfange nur der Dichter theilhaftig wird.

Dieſe Subjectivetät, dieſes Sich-ſelbſt-Genügen der Lyrik geht ſo weit, daß der Sänger im Grunde des Publikums gar nicht bedarf. Wir ſahen, daß Goethe in ſeiner lyriſchen Vollkraft gewohnt war, ſich ein Liedchen vorzuſagen, ohne es wieder zuſammenfinden zu können; im Wilhelm Meiſter ſingt der Harfner ſeine ſüßen Lieder auf ſeiner einſamen Dachkammer; Clärchen im Egmont ſingt ihr Leibſtückchen von dem Liebſten, der bewaffnet dem Haufen befiehlt, ſo oft es ihr zu eng um's Herz wird, und Gretchen ſummt beim Auskleiden die Ballade von dem König in Thule, der treu war bis an's Grab. Und wer ſind ſie, die lieben deutſchen Menſchen, die uns die herzigen Volkslieder, die Sie in des Knaben Wunder-

horn finden, gesungen haben? Es sind unter diesen Liedern Perlen von unschätzbarem Werth. Wer war der junge Gesell, dem auf der Wanderschaft auf der Haide eine solche Liedesperle aus dem treuen, warmen Herzen tropfte? Keine Literaturgeschichte, die so unsäglich viel Namen armseligster Stümper aufzeichnet, meldet uns, wie er hieß. Er sang eben „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet.“ Der empfindende Mensch will nichts, als singend sich von der Qual der Lust und des Schmerzes befreien. Was sollen ihm die Anderen?

Ein Jeder lebt, ein Jeder liebt,
Und läßt ihn seiner Pein.

Aber wenn der empfindende Mensch sich mit dem bloßen Ausdruck der Empfindung begnügt und sich auf diese harmlose Weise mit dem Leben auseinandersetzt, das er als eine befreundete oder feindliche Macht sich gegenüber fühlt, und es demzufolge preist oder anklagt, immer aber, ohne einen directen Einfluß auf daſſelbe üben zu wollen, so hat es der handelnde Mensch nicht ganz so leicht. Sobald der Mensch aus der Sphäre der Empfindung hinausschreitet in die praktische Sphäre, sobald er als ein Handelnder auftritt, ist es mit jener Selbstgenügsamkeit, die auch im besten Falle willkürlich ist, vorbei. Handeln heißt in

die verschiedenen Daseinssphären eingreifen. Jede Handlung aber fordert eine Gegenhandlung, oder wie der Schulmeister im Münchhausen sich ausdrückt: jeder Choc einen Gegenchoc. Nur im philologischen Sinne giebt es ein Passivum und eine Passivetät; im philosophischen Sinne nicht. Im philosophischen und auch im naturwissenschaftlichen Sinne ist selbst der scheinbar leidende Theil als Gegenwirkendes, als Reagens, noch immer activ. Deshalb ist jede Handlung, streng genommen, ein Kampf zwischen Zweien: denn, wie Wallenstein sagt:

> Eng ist die Welt und das Gehirn ist weit,
> Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
> Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.
> Wo Eines Platz nimmt, muß das And're rücken.
> Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben;
> Da herrscht der Streit und nur die Stärke siegt.

Indem nun aber zu jeder Handlung zwei Wesen gehören, jedes Wesen aber vorläufig gleiches Recht der Existenz hat, in dem Kampfe aber, der jede Handlung ist, beide Theile geschädigt werden, so geht daraus mit Nothwendigkeit hervor, daß keine Handlung ohne eine doppelte Verschuldung stattfinden kann.

Iliacos intra muros peccatur et extra: Innerhals und außerhalb der troischen Mauern wird gefehlt, sagt Horaz, und spricht damit im Bilde eine Funda-

mental-Wahrheit aus. Jeder edlere Menſch weiß und hat es zu ſeinem Schmerze tauſendmal an ſich erfahren, wie ſchwer es iſt, gerecht und billig zu ſein gegen geliebte Perſonen, geſchweige denn gegen ſolche, die uns fremd, oder gar feindlich gegenüber ſtehen. Denken Sie an den raſtloſen Streit um Mein und Dein, der in der Kinderſtube, ja auf dem Schooße der Mutter beginnt, ſich aus der Kinderſtube auf den Schulhof, aus dem Schulhof auf den Markt des Lebens fortpflanzt, und bei dem Jeder, ſo lange die Welt ſteht und ſtehen wird, in ſeinem Rechte zu ſein geglaubt hat und glauben wird. Und wie viele Fälle, die nach dem Buchſtaben des Geſetzes ſo oder ſo entſchieden werden, bleiben vor dem Richterſtuhl des Philoſophen noch immer anhängig! Hegel nennt die Strafe das Recht des Unrechts, aber wie oft, wie unglaublich oft, iſt ſie vielmehr das Unrecht des Rechts! Wie oft hat an dem Verbrecher, der zum Tode geführt wird, die Welt, die Geſellſchaft mehr geſündigt, als er ſich jemals an ihr verſündigen konnte!

Dieſer Einblick in das Weſen der Handlung iſt für ein weiches Gemüth ſo entſetzlich, daß es vor aller Handlung zurückſchaudert. Der indiſche Büßer macht ſich zum Baumſtumpf, zum Stein, um ſo wenig als möglich mit einer Welt zu thun zu haben, in welcher

er keinen Schritt thun kann, ohne ein Würmchen zu zertreten. Der Handelnde hat eigentlich immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende, ſagt Goethe; aber, ſetzt Hegel hinzu: durch dieſen Gedanken wird ſich kein energiſcher Menſch vom Handeln abhalten laſſen; es iſt die Ehre großer Charaktere ſchuldig zu ſein.

Es iſt die Ehre großer Charaktere ſchuldig zu ſein! Ein merkwürdiges, gewaltiges Wort! ein Wort, das der Schlüſſel iſt zu den Thaten der großen Revolutionäre und Reformatoren aller Völker und aller Jahrhunderte.

Der bedeutende Menſch thut das bewußt, was freilich Jeder bewußt oder unbewußt thun muß: er nimmt die Folgen ſeiner Handlungen auf ſich; und ſpricht: ich will handeln, nach meinem beſten Wiſſen und Gewiſſen, komme daraus, was will und mag, denn es iſt beſſer, daß wir, umbekümmert um die Folgen, thun, was der Augenblick gebietet, als daß wir in alle Ewigkeit nicht zur Verwerthung unſerer Kräfte kommen; es iſt beſſer, daß auch Unheil in die Welt komme, als daß wir Alle in dem Sumpf des Nichtsthuns verderben.

Je ſtärker nnn dieſes energiſche Lebensgefühl nach Bethätigung drängt, um ſo bedeutender wird es ſich

natürlich äußern. Wie das Lebensgefühl die ganze Stufenleiter vom bloßen Thätigkeitsbetrieb bis zur höchsten Leidenschaft durchläuft, so durchläuft auch die Aeußerung desselben die ganze Stufenleiter vom bloßen Handeln des alltäglichen Lebens, das wirklich nur ein Handeln, ein Feilschen um Mein und Dein, ist, bis zu der gewaltigen That, deren Wirkung noch nach Jahrhunderten empfunden wird. Wenn Jemand behauptet: es sei noch keine große That im Leben ohne eine große Leidenschaft zu Stande gekommen, so ist das eben so richtig, als: daß es noch nie geblitzt hat, ohne daß eine Spannung der Electricität vorausgegangen wäre. Die That ist weiter nichts, als die explodirende Leidenschaft.

In unserer tiefsinnigen Sprache giebt es wenige Wörter, die so tiefsinnig sind, als das Wort Leidenschaft. Wir sahen vorhin, daß kein Schaffen ohne Leiden, kein Leiden ohne Schaffen sei, und nun sehen wir, daß jenes Wort, welches den Gemüthszustand ausdrückt, aus welchem Großes geschafft wird, aus jenen beiden Worten zusammengesetzt ist. Wer immer schafft, schafft auch Leiden. Das ist der Grund jenes Grauens, welches den edleren Menschen vor einer großen That erfaßt:

In meiner Bruſt war meine That noch mein;
Einmal entlaſſen aus dem ſichern Winkel des Herzen
ihrem mütterlichen Boden
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört ſie jenen tückiſchen Mächten an,
Die keines Menſchen Kunſt vertraulich macht.

Und bemerken Sie wol: dieſes geheime Grauen findet nicht nur vor der That ſtatt, mit deren Moralität es, wie mit der Wallenſtein's, bedenklich ſteht — auch der Wohlthäter der Menſchheit, der große Reformator, weiß, daß er die Geſellſchaft nicht umgeſtalten kann, ohne ſie in ihren Grundfeſten zu erſchüttern, und wenn er auch in jener höchſten Leidenſchaft, der Leidenſchaft des Gedankens, ſeine That vollbringen muß und vollbringen wird — wie hat der Heros mit ſich gerungen, wie oft hat er den Angſtſchweiß von der kalten Stirn gewiſcht, bis er jede andere Stimme in ſich ſchweigen machte, nur die eine nicht, die ihm ruft: thu's! es ärgere ſich daran die halbe oder die ganze Welt.

Wenn es nun aber ohne Conflicte im Leben ein für alle mal nicht abgeht, ſo iſt doch durchaus nicht nöthig, daß dieſe Conflicte immer ernſter, oder geradezu fürchterlicher Natur ſind. Im Gegentheil: von einem gewiſſen Standpunkte aus und bis zu einer gewiſſen Höhe ſind dieſe durch den alle Zeit regen

Egoismus aller Menschen entstehenden Verirrungen und Verwirrungen, durch die hindurch sich die alte solide Grundlage der Menschenvereinigung in ihrer innern Kraft und Ständigkeit unerschütterlich behauptet, geradezu ergötzlich.

Der Menschen wunderliches Weben,
Ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben,
Schieben, Reißen, Drängen und Reiben,
Wie kunterbunt die Wirthschaft tollert,
Der Ameishauf durcheinander kollert —

Aber, es ist nicht jeder ein Hans Sachs, daß er den Humor von der Sache wegbekäme; und oft ist die Sache auch gar kein Gegenstand mehr für den Humor, so wenig, daß sich der Narr aus dem Stücke schleicht und nicht wiederkommt; so wenig, daß der arme alte König sich an den Kopf faßt, und ruft: O, schützt vor Wahnsinn mich, vor Wahnsinn, Götter! so wenig, daß Kent, voll bittrer Ironie, fragt: Ist dies das verheißene Ende? und der muthige Edgar schaudernd murmelt: Sind's Bilder jenes Grauns?

Ich brauche wol kaum zu bemerken, daß jene erste Weltanschauung, welche das Dasein für eine mit manchen Unzulänglichkeiten behaftete, sonst aber recht wackre und treffliche Einrichtung hält, das Leben komisch; und jene andre, welche auf der Nichtigkeit der Dinge weilt, auf der Unzulänglichkeit unsrer Kräfte,

der Unausführbarkeit unſrer Entwürfe, der Incongruenz unſrer Gedanken und Thaten, der Furchtbarkeit der Leidenſchaften, ohne die doch nun einmal nichts Großes geſchaffen wird, das Leben tragiſch nimmt.

Wie ſteht nun der Dichter zu alle dem?

Wir ſahen, daß der empfindende Menſch, wenn ſich die Phantaſie der Empfindung bemeiſtert, es zu keiner anderen Aeußerung, als eben zum lyriſchen Gedichte bringen kann. Ganz anders ſtellt ſich die Sache für den Dichter, deſſen Geiſt mit leidenſchaftlicher Erregung bei jenem Kampfe weilt, aus welchem das handelnde thätige Leben fortwährend beſteht. Wie der leidenſchaftlich Handelnde nach einem unendlich tiefſinnigen Ausdruck unſerer Sprache: „außer ſich," d. h. ganz in der That iſt, die er zu thun gedenkt, oder eben thut, ſo muß auch der Dichter des handelnden Lebens das Product ſeiner Phantaſie aus ſich herausſtellen; er muß die Handlung darſtellen, ſo darſtellen, als ob ſie wirklich in dem Augenblick geſchehe. Und damit haben Sie das Drama. Das Drama iſt das Bild der Handlung im Spiegel der Dichterphantaſie, wie das lyriſche Gedicht der Ausdruck der Empfindung iſt. Dort haben Sie, wie es der Begriff der Handlung mit ſich bringt, vollſte Objectivetät, während hier Alles in der Sphäre der Subjectivetät

bleibt. Der lyriſche Dichter iſt ſich unter Umſtänden ſo ſelbſt-genug, daß er das Gedicht, deſſen Stoff er aus ſich ſelbſt nimmt, ſich ſelbſt ſingt; der dramatiſche Dichter braucht, wenn er auch ſelbſt eine Rolle in der darzuſtellenden Handlung übernimmt, zum mindeſten noch Einen, der die zweite Rolle darſtellt; und da dieſe Beiden die Handlung nicht wirklich thun, ſondern nur ſo thun, als ob ſie ſie thäten, ſo müſſen Sie Jemand haben, dem das, was ſie nur zum Schein thun, wirklich erſcheint; d. h. ſie müſſen einen Zuſchauer, und da die dargeſtellte Handlung einen ganz allgemeinen Sinn hat, der ſich an Alle wendet, ſo viele Zuſchauer wie möglich, d. h. ſie müſſen ein Publikum haben. Erſt damit hat die Idee der dramatiſchen Kunſt alle ihre Momente durchlaufen. Damit ein dramatiſches Werk wirklich wird, bedarf es des Dichters, der es dichtet; des Schauſpielers, der es darſtellt; des Publikums, dem es dargeſtellt wird. Ein geleſenes Drama iſt nur ein halbes Drama, und eins, das gar nicht aufgeführt werden kann, gar kein Drama. Die Darſtellbarkeit eines Dramas iſt ſeine unfehlbare Probe.

Daß die Dramen, je nach dem Standpunkte, welchen der Dichter der Welt gegenüber einnahm, ſich in Tragödien und Komödien ſcheiden, möchte

nach dem, was ich vorhin ausgeführt habe, ſich von ſelbſt verſtehen.

Wir müſſen hier, bevor wir weiter gehen können, noch einen Begriff näher beſtimmen, deſſen ungenaue Faſſung in den Anſichten über das Drama eine unglaubliche Verwirrung herbeigeführt hat. Sie können alle Augenblicke hören: es iſt keine Handlung in dem Stück, die Handlung kommt nicht aus der Stelle — und doch wird fortwährend gehandelt. Wie viele Köpfe werden im Götz von Berlichingen blutig geſchlagen, und doch ſoll keine Handlung in dem Stücke ſein! Kann man es dem Laien verdenken, wenn ihn dergleichen ſcheinbar unauflösliche Widerſprüche ſtutzig machen? Hätte man in der berühmten Definition des Ariſtoteles: „Die Tragödie iſt die Nachahmung einer Handlung, welche vermittelſt des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieſer und dergleichen Leidenſchaften bewirkt," hätte man, ſage ich, hier ſtatt des Wortes Handlung das Wort That geſetzt, ſo würde dies die Frage weſentlich vereinfacht haben. Die That iſt die explodirende Leidenſchaft, und wie lang auch der Weg ſein mag von der erſten Regung des Begehrungsvermögens in dem tiefſten Grunde des Herzens durch die Stadien der Erwägung, des Schwankens, des Zweifels, bis die ſtetig wachſende Gluth der

Leidenſchaft die ſtarre Maſſe flüſſig macht, daß ſie ſich ergießen kann, um in dieſem Augenblicke für immer zu erſtarren — immer iſt ſie einheitlich im ſtrengſten Sinne. An dieſem Begriff der That haben Sie einen unverrückbaren Maßſtab, den Sie mit vollkommner Sicherheit an jede Tragödie legen können. Sie werden diejenige Tragödie für die vorzüglichere halten, in welcher, wie im Wallenſtein, alle Phaſen der That rein und klar heraustreten, und umgekehrt. Auch iſt nun ſofort klar, weshalb der Hamlet eine ſo wunderliche Tragödie iſt, da ſich in derſelben der Held fünf Acte hindurch ſträubt, die That, um die es ſich handelt, zu thun. In dieſem Stück erfolgt die Exploſion in der letzten Scene; aus keinem andern Grunde, als weil die Leidenſchaft (hier die Rache) von einer ſo feſten Hülle (Hamlet's Bedenklichkeit) umgeben iſt, daß ſie nicht zum Explodiren kommen kann. Am Hamlet iſt alſo, wie kaum an einem andern Stücke nachzuweiſen, daß es ſich in der Tragödie um eine Leidenſchaft handelt, die ſich vor unſeren Augen zur That verkörpern ſoll.

Offenbar hat dieſe Theorie nur Anwendung auf die Tragödie, keineswegs auch auf die Komödie. Die Komödie hat nichts mit der Leidenſchaft zu thun, erfordert alſo auch keine That; die Handlung in der

Komödie ist durchaus in dem lockeren Sinne des alltäglichen Lebens zu nehmen. In den Komödien höchsten Styls, z. B. denen des Aristophanes, in welchen sich, wie z. B. in den „Vögeln“ der Unsinn in der Gestalt des Rathe-Freund mit der Herrscherin Basileia zum Himmel schwingt, ist so gut wie gar keine Handlung. Wenn die Tragödie die enschiedene Tendenz hat, uns vom Leben abzuwenden, indem sie uns an einem Beispiel beweist, wie selbst das Höchste und Herrlichste dem Untergang verfallen ist, so will uns im Gegentheil die Komödie mit dem Leben versöhnen, indem sie uns freilich ebenfalls die Unzulänglichkeit alles Irdischen nachweist, aber nur, um uns zu belehren, daß dies sein muß, weil nur in der Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit des Einzelnen die Vollkommenheit und Ewigkeit des Alls sich behaupten kann. In der Tragödie tödten die Kinder der dunklen Leto die Kinder der Niobe; in der Komödie aber erstehen diese letzteren wieder, und sprechen: wir sind unsterblich wie ihr, was wäret Ihr Götter, trotz aller Eurer Herrlichkeit, wenn ihr keine Menschen hättet, die euch anbeteten; oder, wie es im Volkslied von den zwei Hasen heißt, die der Jäger niedergeschossen hatte: Als sie sich besannen, daß sie noch leben thaten, liefen sie von dannen.

Es ist nicht nöthig, daß ich hier die Theorie der Komödie weiter entwickele, da Goethe verhältnißmäßig in der Komödie sehr wenig geleistet hat, und wir überdies in der nächsten Vorlesung, bei Gelegenheit des Romans, auf den Begriff des Humors, aus welchem die Komödie erwächst, noch näher werden eingehen müssen. Was die Mittelarten: die larmoyante Komödie, das Conversationsstück, das Charakterlustspiel, Melodrama und wie sie heißen mögen, betrifft, so kann ich nur sagen, daß sie in demselben Grade weniger ästhetisch sind, als sie sich nach dieser oder jener Seite hin von den einzig reinen Formen des Dramas: der Tragödie und Komödie entfernen.

Untersuchen wir nach dem Einblick, den wir jetzt in das Wesen der dramatischen Kunst gethan haben, von welcher Mischung wol die Seelenkräfte des Dramatikers sein müssen. Der Grundton des lyrischen Gedichtes, sahen wir, war Empfindung, der der Tragödie (denn die Komödie müssen wir jetzt außer Acht lassen) ist die Leidenschaft. Der Lyriker mußte ein empfindsames Herz haben, der Tragiker ein leidenschaftliches; der Lyriker durfte die Widersprüche des Lebens beklagen; den Tragiker müssen sie empören, herausfordern, quälen; der Lyriker wird die Wunden des Lebens mit dem Schleier der Wehmuth zudecken;

der Tragiker wird den Schleier herunterreißen und die klaffenden Wunden zeigen; der Lyriker wird den Bruch in der Rechnung des Lebens nur andeuten; der Tragiker wird ihn bis auf die letzte Ziffer herausrechnen. — Mit dem berühmten Worte Schiller's: von dem großen gigantischen Schicksal, das in der Tragödie heraustreten und den Menschen erheben solle, indem es ihn zermalme, ist es so ein eigen Ding. Ich habe mich von der stricten Wahrheit desselben nicht überzeugen können. Ich habe nicht finden können, daß es etwas wesentlich Erhebendes für den Betrachter haben könne, wenn im Hamlet, König Lear, Mackbeth, d. h. in den größten Tragödien, die wir besitzen, Unschuldige mit sammt den Schuldigen in einem großen allgemeinen Verderben, wie in einem Höllenrachen, verschlungen werden. Die Erhebung müßte in einem stoischen Trotz bestehen, der das Schicksal herausfordert, sein Aergstes zu thun, — ein Trotz, der mit der Verzweiflung eine bedenkliche Aehnlichkeit hat. Auch finde ich die Bestätigung dieser meiner Ansicht in den Aussprüchen zweier Philosophen, die auf so wesentlich verschiedenen Standpunkten stehen, wie Wilh. v. Humboldt und Schopenhauer, der Eine ein Zögling der heiteren Griechen, der Andere ein Adept der ascetischen Weisheit der Inder. Humboldt sagt

in ſeinem trefflichen Buche über Hermann und Dorothea: „Die Tragödie drängt uns in uns ſelbſt zurück, und mit demſelben Schwert, mit dem ſie ihren Knoten zerhaut, trennt ſie auch uns für einen Augenblick von der Wirklichkeit und dem Leben, das ſie uns überhaupt weniger zu lieben, als mit Muth zu entbehren lehrt;“ und Schopenhauer ſagt in ſeinen Paralipomenen: „Auf der höchſten und ſchwierigſten Stufe wird das Tragiſche beabſichtigt; das ſchwere Leiden, die Noth des Daſeins wird uns vorgeführt und die Nichtigkeit alles menſchlichen Strebens iſt hier das letzte Ergebniß. Wir werden tief erſchüttert und die Abwendung des Willens vom Leben wird in uns angeregt, entweder direct, oder als mitklingender harmoniſcher Ton.“

Und noch ein Anderes ſpricht gegen Diejenigen, welche von der Tragödie eine ähnliche Wirkung erwarten, wie etwa von einer guten Predigt; das ſind die Satyrſpiele, welche die feinfühlenden Griechen ihren tragiſchen Trilogien folgen ließen. Die Weihe einer wirklichen Erhebung läßt ſich ein gebildeter Menſch nicht durch die tollen Poſſen eines Satyrſpieles rauben; wohl aber läßt er ſich von dem Krampf, mit welchem Furcht und Mitleid bei dem Anblick eines grimmigen Verhängniſſes ſein empfindſames Herz zu-

ſammenſchnüren, gern durch ein übermüthiges Lachen erlöſen, wie es die komiſche Muſe durch ihre geiſtvollen Carricaturen in uns erweckt.

Wie dem aber auch ſein mag: in jedem Falle wird das Tragödienſchreiben kein Geſchäft für einen vorzugsweiſe heitern Menſchen ſein, kein Geſchäft für Jemand, der nicht in den Widerſprüchen des Lebens, wie in einem grauſen Labyrinth, umhergeirrt iſt; kein Geſchäft für einen Mann, welcher die Aufgabe ſeines Lebens nicht in der energiſchen Theilnahme an dem Kampf des Lebens, ſondern in einer möglichſt harmoniſchen Ausbildung ſeiner ſelbſt erblickt; kein Geſchäft endlich für Jemand, der, wie Goethe, nicht in einer vorübergehenden quietiſtiſchen Stimmung, ſondern mit jener Ueberzeugung, die aus der Praxis eines langen Lebens herauswächſt, das Wort ſpricht: „Der Handelnde hat immer Unrecht, Niemand hat Recht, als der Betrachtende", und, in Folge dieſer ſeiner Grundanſchauung, mit dem Leben des handelnden Menſchen, dem politiſchen Leben, ein für alle mal nichts zu thun haben will.

„Zum Maßſtab eines Genies," ſagt Schopenhauer, „ſoll man nicht die Fehler in ſeinen Productionen, oder die ſchwächeren ſeiner Werke nehmen, um es dann darnach tief zu ſtellen; ſondern nur ſein Vortrefflichſtes.

Was das Genie auszeichnet und daher ſein Maßſtab ſein ſollte, iſt die Höhe, zu der es ſich, als Zeit und Stimmung günſtig waren, hat aufſchwingen können und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt.“ — Ein treffliches Wort, das dem griesgrämigen Philoſophen alle Ehre macht, und von dem ich an dieſer Stelle ausdrücklich ſagen muß, daß ich es durchaus unterſchreibe, um mich von dem Vorwurf zu reinigen, als könnte ich, wenn ich in dem Folgenden die Fehler in den Productionen unſeres Dichters hervorhebe, wenn ich auch der ſchwächeren Werke Erwähnung thun muß, auch nur einen Augenblick die Größe ſeines Genies verkennen, oder die Pietät, die wir ihm ſchuldig ſind, verleugnen. Aber wenn der obige Maßſtab auch der allein richtige iſt, wenn es ſich um eine Huldigung des Genius handelt, ſo paßt er nicht für uns, denen es um eine unparteiiſche Würdigung ſeines Genies in den verſchiedenen Formen der Poeſie zu thun iſt. Unſer Maßſtab muß der ganz objective ſein, den eine Definition der Kunſtform, wie wir ſie eben verſucht haben, in die Hand giebt; und mit dieſem Maßſtab in der Hand müſſen wir es ausſprechen, daß Goethe in dem Gebiet der eigentlichen Tragödie Dichtern, die an Genie tief unter ihm ſtehen, die Palme laſſen muß. Zwar hatte er nur ein einziges ſeiner

nach dem, was ich vorhin ausgeführt habe, ſich von ſelbſt verſtehen.

Wir müſſen hier, bevor wir weiter gehen können, noch einen Begriff näher beſtimmen, deſſen ungenaue Faſſung in den Anſichten über das Drama eine unglaubliche Verwirrung herbeigeführt hat. Sie können alle Augenblicke hören: es iſt keine Handlung in dem Stück, die Handlung kommt nicht aus der Stelle — und doch wird fortwährend gehandelt. Wie viele Köpfe werden im Götz von Berlichingen blutig geſchlagen, und doch ſoll keine Handlung in dem Stücke ſein! Kann man es dem Laien verdenken, wenn ihn dergleichen ſcheinbar unauflösliche Widerſprüche ſtutzig machen? Hätte man in der berühmten Definition des Ariſtoteles: „Die Tragödie iſt die Nachahmung einer Handlung, welche vermittelſt des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieſer und dergleichen Leidenſchaften bewirkt," hätte man, ſage ich, hier ſtatt des Wortes Handlung das Wort That geſetzt, ſo würde dies die Frage weſentlich vereinfacht haben. Die That iſt die explodirende Leidenſchaft, und wie lang auch der Weg ſein mag von der erſten Regung des Begehrungsvermögens in dem tiefſten Grunde des Herzens durch die Stadien der Erwägung, des Schwankens, des Zweifels, bis die ſtetig wachſende Gluth der

Leidenſchaft die ſtarre Maſſe flüſſig macht, daß ſie ſich ergießen kann, um in dieſem Augenblicke für immer zu erſtarren — immer iſt ſie einheitlich im ſtrengſten Sinne. An dieſem Begriff der That haben Sie einen unverrückbaren Maßſtab, den Sie mit vollkommner Sicherheit an jede Tragödie legen können. Sie werden diejenige Tragödie für die vorzüglichere halten, in welcher, wie im Wallenſtein, alle Phaſen der That rein und klar heraustreten, und umgekehrt. Auch iſt nun ſofort klar, weshalb der Hamlet eine ſo wunderliche Tragödie iſt, da ſich in derſelben der Held fünf Acte hindurch ſträubt, die That, um die es ſich handelt, zu thun. In dieſem Stück erfolgt die Exploſion in der letzten Scene; aus keinem andern Grunde, als weil die Leidenſchaft (hier die Rache) von einer ſo feſten Hülle (Hamlet's Bedenklichkeit) umgeben iſt, daß ſie nicht zum Explodiren kommen kann. Am Hamlet iſt alſo, wie kaum an einem andern Stücke nachzuweiſen, daß es ſich in der Tragödie um eine Leidenſchaft handelt, die ſich vor unſeren Augen zur That verkörpern ſoll.

Offenbar hat dieſe Theorie nur Anwendung auf die Tragödie, keineswegs auch auf die Komödie. Die Komödie hat nichts mit der Leidenſchaft zu thun, erfordert alſo auch keine That; die Handlung in der

Der zweite Aufzug. Abermals die Bürger; abermals Unterhaltung über die Lage des Landes, die immer beunruhigender wird. Der Schreiber Vanſen, der neu auftritt, dient dazu, die breitgemalten Volksſcenen durch die charakteriſtiſche Figur des Wühlers zu beleben, anderſeits die Indolenz, Kraft- und Muthloſigkeit dieſer Leute, die ſich als echte Philiſter bewähren, noch deutlicher hervortreten zu laſſen.

Die unverhältnißmäßige Länge dieſer Expoſition würde unter allen Umſtänden ein äſthetiſcher Fehler bleiben; aber man würde darüber wegſehen können, freilich nur unter einer Bedingung. Dieſe Bedingung wäre, daß aus dieſem ſchwankenden Volksgrund nun die Geſtalt des Helden, erfüllt mit dem ganzen Pathos des für die Freiheit ſeines Vaterlandes glühenden Patrioten, herauswüchſe. — Möchte er immerhin von übergroßem Vertrauen überfüllt ſein, aber dieſes kühne Vertrauen müßte nicht aus ungerechtfertigter Achtung vor dem redlichen Willen des Königs und aus einem ſtolzen Gefühl ſeiner (des Ritters vom goldenen Vließ, der nur vom Capitel ſeines Ordens gerichtet werden kann) Unverletzlichkeit hervorgehen, ſondern einzig und allein aus der hohen Meinung, die er von dem Muth, der Thatkraft, der Opferfreudigkeit des Volkes hätte, dem er die Eigenſchaften, die ihn ſelbſt im höchſten

Maße ſchmückten, nach Art eines kühnen energiſchen Geiſtes unterlegte. — Auch in dieſem Falle würde der Graf dem Vorwurf der politiſchen Blindheit nicht entgehen; aber wie ganz anders ſtände er dann dem zaudernden Oranien gegenüber! gegenüber dem Diplomaten, dem politiſchen Schachkünſtler, der vor der friſchen muthigen That, vor der Revolution zurückbebt! Sollte einmal der Geſchichte Gewalt angethan werden, ſo mußte es auf dieſe Weiſe geſchehen, und welch' fürchterliche Bedeutung würden dann die Volksſcenen gewinnen, wie würde uns zum voraus das tragiſche Geſchick des Helden, der ſich auf ſolchen Boden zu ſtellen gedenkt, mit Furcht und Mitleiden erfüllen! Welchen Eindruck würde es nun machen, wenn er jetzt, ähnlich, wie es Clärchen hernach thut, zum Kampf aufriefe, und die feige Menge ihn, wie es hernach bei Clärchen geſchieht, im Stiche ließe, ſo daß er nun, kämpfend in der Mitte weniger Getreuer, dem tückiſchen Feinde in die Hände fiele. — Was geſchieht ſtatt deſſen? Egmont tritt unter die hadernden Bürger, weiſt ſie zur Ruhe, nicht etwa, weil jetzt die Zeit zum Losſchlagen noch nicht gekommen ſei, ſondern, weil — ja, ich kann es nicht anders ausdrücken — weil Ruhe die erſte Bürgerpflicht iſt.

Egmont: „Was an Euch iſt, Ruhe zu erhalten,

Leute, das thut — ihr seid übel genug angeschrieben. Reizt den König nicht mehr; er hat zuletzt doch die Gewalt in Händen. Ein ordentlicher Bürger, der sich ehrlich und fleißig nährt, hat überall so viel Freiheit als er braucht."

Kann sich der Graf wundern, wenn die Leute, denen er diese quietistischen Lehren ins Herz gepredigt, hernach nicht Hand noch Fuß für ihn rühren? Kann er sich wundern, daß sie seine Worte „bleibt zu Hause; leidet nicht, daß sie sich auf den Straßen rotten. Vernünftige Leute können viel thun" — daß sie diese Worte wörtlich nehmen? Nun ja! sie sind sehr vernünftig, bleiben zu Hause, rotten sich nicht auf den Straßen — und der Graf muß unterdessen der süßen Gewohnheit des Daseins entsagen.

Es folgt die Scene zwischen Egmont und dem Secretär, in der abermals absolut nichts geschieht, außer daß wir noch einen tieferen Einblick in die sorglose Natur des Helden gewinnen. Die Worte, mit welchen sich der Secretär verabschiedet: „O Herr! Ihr wißt nicht, was für Worte ihr gesprochen! Gott erhalt' euch!" sind unter diesen Umständen das beißendste Epigramm, daß dem Quietismus des Grafen geschrieben werden kann.

Die folgende berühmte Scene zwischen Oranien

und Egmont ist von der schlagendsten Beweiskraft von der absoluten Unfähigkeit Egmonts, so, wie ihn Goethe einmal gefaßt hat, der Held einer Tragödie zu sein. In dieser Scene stellt er eine Theorie der Unthätigkeit auf, die das diametrale Gegentheil von der tragischen Theorie ist, nach welcher, wie wir sahen, der Held nur dadurch zum Helden wird, daß er die That und mit der That die Schuld der That auf sich nimmt, welche dann eben die tragische Schuld ist.

Egmont: Und der Krieg ist erklärt und wir sind Rebellen. Oranien, laß Dich nicht durch Klugheit verführen; ich weiß, daß Furcht Dich nicht weichen macht. Bedenke den Schritt.

Oranien: Ich habe ihn bedacht.

Egmont: Bedenke, wenn Du Dich irrst, woran Du Schuld bist; an dem verderblichsten Kriege, der je ein Land verwüstet hat. Dein Weigern ist das Signal, das die Provinzen mit einander zu den Waffen ruft, das jede Grausamkeit rechtfertigt, wozu Spanien von jeher nur gern den Vorwand gehascht hat. Was wir lange mühselig gestillt haben, wirst Du mit einem Winke zur schrecklichsten Verwirrung aufhetzen. Denk an die Städte, die Edlen, das Volk, an die Handlung, den Feldbau, die Gewerbe! und denke die Verwüstung, den Mord! Ruhig sieht der Soldat

wol im Kriege ſeinen Kameraden neben ſich hinfallen; aber den Fluß herunter werden Dir die Leichen der Bürger, der Kinder, der Jungfrauen entgegenſchwimmen, daß Du mit Entſetzen daſtehſt und nicht mehr weißt, weſſen Sache Du vertheidigſt, da die zu Grunde gehen, für deren Freiheit Du die Waffen ergreifſt. Und wie wird Dir's ſein, wenn Du Dir ſtill ſagen mußt: Für meine Sicherheit ergriff ich ſie.

Oranien: Wir ſind einzelne Menſchen, Egmont. Ziemt es ſich, uns für Tauſende hinzugeben, ſo ziemt es ſich auch, uns für Tauſende zu ſchonen.

Brauche ich dieſe Scene noch zu commentiren? Iſt Egmont's ganze Argumentation etwas Anderes, als eine Periphraſe der Goethe'ſchen Worte: Der Handelnde hat immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende? Und hätte Oranien nicht mit Hegel's Worten erwidern können: „Egmont, Egmont, es iſt die Ehre großer Charakter, ſchuldig zu ſein!"

In der That! mit jenen Worten ſtreicht ſich Egmont aus der Reihe der tragiſchen Helden aus, oder wir müßten denn, wie wir vorhin eine Tragik der Activetät feſtgeſtellt haben, nun auch eine Tragik der Paſſivetät ſtatuiren; Egmont's Worte, als er zur Execution geführt wird, ſcheinen das zu beanſpruchen: „Auch ich ſchreite einem ehrenvollen Tode aus dieſem

Kerker entgegen; ich sterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfere."

Wir werden im Verlauf sehen, daß fast alle Goethe'schen Helden solche mehr oder weniger leidende Helden sind.

Niemand mehr, als „Eugenie", die Heldin jenes seltsamen Stückes: „Die natürliche Tochter". Dieses Drama ist auf dem Repertoir der Theater niemals heimisch gewesen und jetzt schon lange und wol für immer von demselben verschwunden; aber es wird auch nicht einmal mehr gelesen und doch ist das sehr schade, denn es ist in mehr als einer Hinsicht höchst interessant, und ich möchte es allen denen, welchen es um einen mehr als oberflächlichen Einblick in das Wesen des Goethe'schen Genius zu thun ist, zum aufmerksamsten Studium empfehlen. Schon der Umstand, daß der Dichter in diesem Stücke den kühnen Versuch machte, die französische Revolution auf die Bühne zu bringen, dürfte genügen, um das Interesse Aller, die es noch nicht kennen, auf dasselbe zu lenken. Es ist seltsam, zu sehen, was Goethe aus diesem Stoffe gemacht hat. Zwar wird unser Urtheil immer ein hypothetisches bleiben, insofern, als das Ganze auf eine Trilogie angelegt war, von der nur das erste

Drittel fertig geworden iſt, aber man braucht gerade kein äſthetiſcher Cuvier zu ſein, um aus dem Vorhandenen auf den möglichen Bau der ganzen dramatiſchen Gliederung zu ſchließen.

Die Handlung des Stückes iſt in Kurzem folgende: Ein Prinz, der Oheim des Königs, unter dem wir uns Ludwig XVI. von Frankreich denken mögen, hat eine natürliche Tochter, die er fern vom Hofe in der Einſamkeit hat erziehen laſſen. Der Tod der Frau, welche dem Kinde das Leben gab, ebenfalls eine Prinzeſſin, macht es dem Vater möglich, die heißgeliebte Tochter, die ſich unterdeſſen zur ſchönſten Blüthe der Jungfräulichkeit entwickelt hat, allmälig ihrer Einſamkeit zu entziehen und an den Feſten des Hofes Theil nehmen zu laſſen. Die Mutter hatte ſich eines Kindes, das ihr ſtets ein lebendiger Vorwurf war, geſchämt; der Vater iſt nur ſtolz auf ſie. Er präſentirt ſie bei Gelegenheit einer Jagdpartie dem Könige, ſeinem Neffen. Der König nimmt das ſchöne Mädchen gnädig auf, und verſpricht ihr, ſie demnächſt in feierlicher Audienz bei Hofe zu empfangen. Eugenie, in deren feurigem Herzen ein mächtiger Ehrgeiz flammt, iſt entzückt; ſie kann die Zeit nicht erwarten, wo ſie in ihrer Herrlichkeit erſcheinen ſoll; ſie übertritt ſogar das Verbot des Vaters, der ihr an's Herz gelegt hat,

den koſtbaren Schrank, in welchem er ihr die Ausſtattung für ihr Erſcheinen bei Hofe ſchickt, nicht zu öffnen. Unterdeſſen iſt der nichts Ahnenden bereits das Netz des Verderbens über das ſchöne Haupt geworfen. Der Prinz nämlich hat außer der illegitimen Tochter einen legitimen Sohn, einen wüſten, grauſamen, ehr- und habſüchtigen jungen Mann. Dieſer Prinz haßt die Schweſter, die ihm ſein Erbe zu ſchmälern droht und beſchließt, ſie zu vernichten. — Der Vater erfährt plötzlich, daß ſeine Tochter bei einem wilden Ritt geſtürzt ſei und einen entſetzlichen Tod gefunden habe.

Sein Jammer iſt grenzenlos; er ahnt nicht, daß Alles ein Betrug, und die Nachricht, daß ſie durch den Sturz bis zur Unkenntlichkeit zerſchmettert ſei, eine Lüge iſt, erfunden, um ihn von der Ausführung des Wunſches, die Todte noch einmal zu ſehen, abzuhalten. Unterdeſſen iſt die Unglückliche durch die Partei des Prinzen, deren Seele der Secretär (der Prinz ſelbſt tritt gar nicht auf) zu ſein ſcheint, in Begleitung ihrer Hofmeiſterin, der Verlobten des Secretärs, die ſich halb gezwungen zu dieſer Schandthat hergiebt, an einen Hafenort gebracht worden. Eugenie verſucht ihr Haupt aus der verderblichen Schlinge zu ziehen. Sie beſchwört die Hofmeiſterin, die ihr nicht willfahren

darf, ſelbſt wenn ſie wollte; ſie wendet ſich an den Gouverneur des Platzes, an eine Aebtiſſin, an das Volk ſelbſt, Alles vergebens. Alle ſchreckt eine geheime Ordre, welche die Verſchworenen gefälſcht haben und die ſich im Beſitz der Hofmeiſterin befindet, zurück.

Da, in ihrer äußerſten Noth, entſchließt ſie ſich, den Antrag eines Gerichtsraths, deſſen Eintreten in die Handlung nicht ſonderlich motivirt iſt, anzunehmen und ſeine Gattin zu werden, um ſo, von ihm, der ihr verſprechen muß, „ſie nur als Bruder mit reiner Neigung zu umfangen," beſchützt, im Lande zu bleiben und der Revolution, welche ſie vorausahnt, Trotz zu bieten. Darauf deuten die Worte hin, mit denen ſie ſich ſelbſt ihr Bleiben und das Annehmen des Antrages des Gerichtsraths motivirt:

Und ſolche Sorge nähm' ich mit hinüber,
Entzöge mich gemeinſamer Gefahr,
Entflöhe der Gelegenheit, mich kühn
Der hohen Ahnherren würdig zu erweiſen;
Um jeden, der mich ungerecht verletzt,
In böſer Stunde hülfreich zu beſchämen?

Dieſe Verſe zeigen mit ziemlicher Beſtimmtheit die Richtung an, in welcher der Dichter das Werk fortzuſetzen gedachte. Offenbar ſollte nun der Graus der Revolution über das zerrüttete Königshaus hereinbrechen und Eugenie mit den Ihrigen untergehen.

Demnach hätten wir dieſes ganze fünfactige Stück nur als Expoſition zu betrachten, und inſofern könnte es eine gewiſſe Berechtigung haben, daß die Heldin bis jetzt leidet und nur leidet; denn gerade in der Schule des Leidens könnte ſich ja ihr Charakter zu jener Stahlhärte kräftigen, welche allein die heroiſche That ermöglicht; auch daß der Dichter uns vorläufig in der ſchwülen Atmoſphäre des Hofes gebannt hält, ſpricht nicht gerade gegen ſeinen hiſtoriſch-dramatiſchen Sinn, denn es iſt ja unzweifelhaft, daß die tiefe Verderbtheit der Höfe ein Haupthebel der Revolution war: überdies leitet er ja am Schluß des Stücks ſeine Heldin in die bürgerliche Sphäre hinüber; nichts deſto weniger erheben ſich ſchwere Bedenken, daß der Dichter auf dem eingeſchlagenen Wege zu einem befriedigenden Reſultat gekommen wäre. Einmal iſt es doch ein gar eigen Ding, ein Mädchen zur Heldin eines Stückes zu machen, das die Revolution von 1789 auf die Bühne bringen ſoll. Eine Revolution iſt im intenſiven Sinn Mannes-Arbeit; Frauen können ihrer Natur nach in einem ſolchen Conflict nur leiden, wenn ſie nicht mit dem ganzen politiſchen Pathos einer Charlotte Corday erfüllt ſind. Und es iſt gar nicht anzunehmen, daß Goethe ſeine Heldin von einer politiſchen Leidenſchaft hätte ergriffen werden laſſen. Die

bereits angeführten Verſe zeigen zu deutlich, welcher Art die That Eugeniens ſein ſollte; noch deutlicher die folgenden:

Und wenn mein Vater, mein Monarch mich einſt
Verkennt, verſtoßen, mich vergeſſen, ſoll
Erſtaunt ihr Blick auf der Erhaltnen ruhn,
Die das, was ſie im Glücke zugeſagt,
Aus tiefem Elend zu erfüllen ſtrebt.

Alſo eine That des Opfers! eine That der Liebe, aber nicht der patriotiſchen, ſondern der Verwandtenliebe. Was dabei aus der Revolution geworden wäre, mögen Apollo und die himmliſchen Muſen wiſſen.

Aber es bedarf dieſer Vermuthungen gar nicht, um zu dem Schluſſe zu gelangen, daß Goethe nicht der Dichter war, eine ſolche Aufgabe zu bewältigen. Wenn irgend eine, ſo erforderte dieſe eine Shakeſpeare-ſche Kraft in der reſoluten Bewältigung des Stoffes, eine Shakeſpeare'ſche Hand, die mit zwei, drei kühnen Strichen einen Charakter zeichnet. Nun aber leſe man das Stück, und man wird ſelbſt bei der größten Bewunderung des Dichters ſeine Ungeduld und ſeinen Unmuth über das langſame Fortrücken der Handlung nicht bemeiſtern können. Und nun die Charakteriſtik, die keineswegs flüchtig, ſondern nur allzu detaillirt iſt, und es doch nicht weiter bringt, als daß die Geſtalten, wie ſich ein neuerer Literaturhiſtoriker aus-

drückt, den Figuren auf alten abgeblaßten Tapeten gleichen. Und nun die Sprache! es iſt die feinſte Quinteſſenz der Sprache, ſo fein, daß ſie oft an den bekannten Ausſpruch Talleyrand's erinnert! Man höre z. B., wie ſich der Gerichtsrath, der als ein durchaus edler Charakter dargeſtellt wird, über die Willkür äußert, welche die Handlungen der Fürſten kennzeichnet.

Eugenie.

Was iſt Geſetz und Ordnung? können ſie
Der Unſchuld Kindertage nicht beſchützen?
Wer ſeid denn ihr, die ihr, mit leerem Stolz
Durch's Recht Gewalt zu bändigen euch berühmt?

Gerichtsrath.

In abgeſchloſſnen Kreiſen lenken wir
Geſetzlich ſtreng, das in der Mittelhöhe
Des Lebens wiederkehrend Schwebende.
Was droben ſich in ungemeſſ'nen Räumen
Gewaltig ſeltſam, hin und her bewegt,
Belebt und tödtet ohne Rath und Urtheil,
Das wird nach anderm Maß, nach anderer Zahl
Vielleicht berechnet, bleibt uns räthſelhaft.

Ich geſtehe, daß die diplomatiſch-kühle Ruhe dieſer Sprache, ſo oft ich das Stück geleſen habe, mir im höchſten Grade unheimlich geweſen iſt, unheimlich wie tödtliches Gift, das in zarten Kryſtallfläſchchen verſchloſſen iſt. Dieſe Menſchen handeln, wie die Teufel und reden, wie die Engel. Ein Charakter, wie der

Secretär, der an entſchloſſener Schurkerei kaum einem Jago etwas nachgiebt, kann ſeiner Braut, der Hofmeiſterin, den Entſchluß der Verſchworenen, ihren Zögling ſchlimmſten Falls des Lebens zu berauben, mit folgenden ſanften Worten ankündigen:

Ergreife
Sie ſchnell die holde Tochter, führe ſie,
So weit du kannſt, hinweg, verbirg ſie fern
Vor aller Menſchen Anblick, denn — du ſchauderſt,
Du fühlſt, was ich zu ſagen habe. — — —
— — — — — — — — —
— Wagteſt du, was ich dir anvertraut,
Aus guter Abſicht irgend zu verrathen,
So liegt ſie todt in deinen Armen! Was
Ich ſelbſt beweinen werde, muß geſchehen.

Ich zweifle ſehr, daß die Thränen dieſes Edlen reichlich gefloſſen ſein würden! — Und in dem Tone ſprechen ſie alle, Einer wie der Andre!

Und nun kommt noch ein Umſtand! Der Dichter hat dieſes offenbar mit der größten Liebe ausgeführte Drama nicht vollendet, nicht einmal weiter zu führen verſucht. Es finden ſich in ſeinen Schriften nur ſehr dürftige, kaum verſtändliche Andeutungen über die Fortſetzung, und weshalb er den Plan hat fallen laſſen. Die unglaubliche Kühle, mit welcher das Publikum das Stück aufnahm, kann nicht der Grund geweſen ſein, denn ſchon damals kümmerte ſich Goethe

grundſätzlich ſehr wenig um das Urtheil des Publikums, auch ſtand er — das Werk iſt 1803 verfaßt — in der Vollkraft ſeiner Jahre und die innige Verbindung mit Schiller (der übrigens das Stück, obgleich mit einiger Zurückhaltung lobte), hätte ihn zur feurigſten Verfolgung eines bedeutenden Zieles anſpornen ſollen. Und dennoch! dennoch! das Wort muß ausgeſprochen worden: der Dichter ließ das Werk fallen, weil es ſeinen Händen zu ſchwer wurde; weil er, wenn er noch einen Schritt weiter gethan hätte, aus der kühlen Hofluft in die heiße Revolutionsatmoſphäre gekommen wäre; weil er, wenn er ſeinem Stoff gerecht werden wollte, die ganze wilde Leidenſchaft, die in den Herzen eines bis in die tiefſten Tiefen erregten Volkes lebt, hätte zur Darſtellung bringen und ſeine Heldin an dieſer Leidenſchaft participiren laſſen, weil er mit einem Worte eine Tragödie hätte ſchreiben müſſen.

Wir haben ſchon beim Egmont geſehen, daß der Dichter an dieſer Aufgabe vorübergegangen iſt; ein nicht minder auffallendes Beiſpiel ſeiner Zaghaftigkeit, die tragiſchen Stoffe da zu ſuchen, wo ſie liegen, bietet der Götz von Berlichingen, bietet es um ſo mehr, als dieſes Stück nicht, wie die Natürliche Tochter, in einer Zeit entſtanden, in welcher ſich der Dichter mit voller Ueberzeugung in den Bann der klaſſiſchen Kunſt

gethan hatte; nicht, wie der Egmont, in großen Zwischenräumen langsam vollendet, sondern in jener Frankfurter Sturm- und Drangperiode in der unglaublich kurzen Frist von sechs Wochen, wie Minerva aus dem Haupte des Zeus, aus dem gestaltenbrütenden Hirn des jungen Genies geboren wurde. Damals dachte Goethe noch nicht daran, etwaige Rücksichten zu nehmen auf die zarten Ohren durchlauchtigster Zuhörer; damals scheute er sich gar nicht, die unbändigsten Leidenschaften fesselos wüthen zu lassen, und wir können mit voller Bestimmtheit aussprechen, daß die Schranken, an denen er damals stehen blieb, die Grenzen seiner Kraft waren. Goethe hat, wie Sie wissen, dreimal Hand an das Werk gelegt; alle drei Bearbeitungen, von denen die ersten zwei unmittelbar hintereinander abgefaßt wurden, — die dritte viele Jahre später für die Theateraufführung, — sind uns erhalten.*) Nun ist es ganz wunderbar, zu sehen, wie das Moment, welches meiner Meinung nach zum tragischen Angelpunkt des Dramas gemacht werden mußte: der Bauernkrieg nämlich, in jeder Bearbeitung eine geringere Wichtigkeit bekommt, bis es in der dritten fast ganz verwischt ist. Die erste Bearbeitung fängt, —

*) Band 9, 34 und 35 der Ausgabe von 40 Bänden.

mir zum unumſtößlichen Beweis, daß der Dichter urſprünglich auf der richtigen Fährte war — mit einer Scene zwiſchen Metzler und Sivers, den ſpäteren Führern der Bauern an, ſo daß ſchon auf der Schwelle ihre dunklen Schatten in die Geſchichte des Ritters mit der eiſernen Hand hineinfallen. Dieſe merkwürdige Scene iſt ſchon in der zweiten Bearbeitung ganz und gar verwäſſert. Sivers ſagt einmal: „dürften wir nur ſo einmal an die Fürſten, die uns die Haut über die Ohren ziehen“ — das iſt Alles.

Ich ſagte, der Dichter war auf der richtigen Fährte, als er die grollenden Bauern in den Vordergrund des Bildes treten ließ. Wäre er dieſer Fährte gefolgt, er hätte nicht nur eine dramatiſche Geſchichte — er hätte ein Drama, er hätte eine Tragödie ſchreiben können. Wie die Sache jetzt liegt, iſt der Bauernkrieg ein ganz äußerliches Motiv, gleichſam ein Deus ex machina, um die Kataſtrophe herbeizuführen. Götz wird zur Führerſchaft gezwungen; ſeine That iſt eine That, die keinen Werth hat, weder moraliſchen, noch dramatiſchen. Mochte er immerhin nicht gern, mochte er mit dem größten Widerſtreben gehen in dem vollen Bewußtſein der Verantwortlichkeit des Schrittes; aber in ſeinem Herzen mußte eine tiefe Sympathie für die armen Gemißhandelten leben; er mußte ſich bis auf

einen gewiſſen Grad mit den Bauern identificiren. Und ſage man nicht, daß ſo der Geſchichte Gewalt angethan wäre! Um eine gute Tragödie zu ſchreiben, verlohnt es ſich wol einmal, von der hiſtoriſchen Wahrheit abzuweichen. Und war denn dem Helden vom Dichter nicht ſchon das menſchenfreundliche, ſympathetiſche Herz gegeben? tritt er nicht überall in dem Stück als der Hort der Armen, der Unterdrückten auf? Soll Bruder Martin ihn umſonſt einen Mann genannt haben, „den die Fürſten haſſen und zu dem die Bedrängten ſich wenden?“ Sind ihm die armen Bauern noch nicht genug bedrängt, und bedrückt und geknechtet und mißhandelt? — Freilich ſchon in der zweiten Bearbeitung iſt davon kaum noch die Rede, und in der dritten ſind ſie weiter nichts als Mordbrenner und Räuber. In der dritten kann Götz, als ſie ihn zum Hauptmann wollen, zu ihnen ſprechen: „Ja von der Leber weg will ich zu euch reden; euch ſagen, daß ich euch und eure Thaten verabſcheue. Dieſe Piken, mit dem Blut ſo vieler Edlen getränkt, mögen ſich auch in meines tauchen. Der Graf von Helfenſtein, den ihr ermordet, wird im Andenken aller Edlen noch lange fortleben, wenn ihr, als die elendeſten aller Sünder gefallen, vermiſcht unter einander im Grabe liegt. Das waren Männer, vor denen ihr hättet das Knie

beugen, ihre Fußtapfen küſſen ſollen. Sie trieben den Türken von den Grenzen des Reichs, indeß ihr hinter dem Ofen ſaßt. Sie widerſetzten ſich den Franzoſen, indeſſen ihr in der Schenke ſchwelgtet. Euch zu ſchützen, zu ſchirmen vermochten ſie; dieſen unſchätzbaren Dienſt leiſteten ſie euch, und ihr verſagtet ihnen den Dienſt eurer Hände, mit denen allein ihr euch doch nicht durchhelfen werdet. Eure Häupter ſind ſie, und ihr ſeid nur verſtümmelte angefaulte Leichname. Grinſt nur! Geſpenſter ſeid ihr, ſchon zuckt das geſchliffene Schwert über euch. Eure Köpfe werden fallen, weil ihr wähntet: ſie vermöchten etwas ohne Haupt."

Ganz anders ſteht die Sache in der erſten Bearbeitung. Die tödtliche Mißhandlung der Bauern durch ihre Herren wird bereitwillig zugegeben, und was den Grafen von Helfenſtein anbelangt, der im Andenken aller Edlen noch lange fortleben ſoll, ſo werden in der erſten Bearbeitung ſo ſonderbare Dinge von ihm berichtet, daß man in der That nicht weiß, woher in aller Welt er eigentlich die rühmliche Grabrede, welche ihm der Dichter 30 Jahre ſpäter hielt, verdient hat.

Dieſe Scene (Gottfried von Berlichingen, fünfter Act), welche an titaniſcher Kraft keiner Scene in Schiller's Räubern nachſteht, hat Goethe ſchon in der

zweiten Bearbeitung verworfen, weil sie seinem zarten Schönheitssinn ohne Zweifel zu roh war. Später hat er sich mit ausgesprochenem Widerwillen von diesen Erzeugnissen seiner Sturm- und Drangperiode abgewandt; ich fürchte, nicht ganz mit Recht. Ich glaube, es wäre gar nicht so unersprießlich für Goethe und die deutsche Dichtung gewesen, wenn er kräftiger die volksthümliche Richtung seiner ersten Periode verfolgt hätte. Es wäre ihm dann wol nicht begegnet, daß er bei Gelegenheit eines Maskenzuges, welcher nach seiner eigenen Angabe „bei Allerhöchster Anwesenheit Ihro Majestät der Kaiserin Maria Feodorowna, den 18. Dec. 1818 in Weimar" aufgeführt wurde und bei welchem die verschiedenen Dichtwerke in ihren Helden vorgeführt wurden, auch Götz von Berlichingen auftreten und des Bauernkriegs mit folgenden Worten Erwähnung thun lassen konnte:

„Zur Seite steht des Landmanns Heiterkeit,
Der jeden Tag des Leidlichen sich freut."

Man traut seinen Augen nicht! als ob der Bauernkrieg, bei dessen Erinnerung man zusammenzuckt, wie wenn ein bloßliegender Nerv berührt wird, die lieblichste Idylle von der Welt gewesen wäre! Welche Umwandlung mußte mit dem Dichter vorgegangen sein in der Zeit, die zwischen diesen Versen liegt und

jener ergreifenden Schilderung einer Episode aus der entsetzlichsten Tragödie unserer Geschichte.

Um das Gesagte kurz zusammen zu fassen: der Götz von Berlichingen leidet an denselben Gebrechen, an welchen der Egmont und die Natürliche Tochter litten. Der Dichter geht an der tragischen Aufgabe vorbei und liefert uns statt dessen einen Roman in dramatischer Form.

Ich habe diese drei Dramen so ausführlich besprochen, weil sie gerade für die Messung von Goethe's tragischer Kraft besonders wichtig sind. Alle drei Stücke spielen auf dem Boden der Revolution, aber keines saugt seine Lebenskraft aus diesem Boden. Die Helden stürzen in den Schlund der Revolution, aber nicht, wie jener Jüngling sich in den Schlund stürzte, der sich auf dem Forum Romanum geöffnet hatte, mit dem vollen Bewußtsein der That; nicht erfüllt von dem Pathos der weltgeschichtlichen Ideen, an deren Verwirklichung ihre Zeit sich abmühte, sondern als Opfer eines ungeheuren Conflictes, dem sie innerlich fremd sind. Sie sind und bleiben trotz ihrer stolzen historischen Titel im Grunde ihres Herzens Privatmenschen, selbst noch dann, wenn sie von dem Verhängniß in die Arena der weltgeschichtlichen Ereignisse geschleppt werden.

In den übrigen Trauerſpielen des Dichters bleiben wir, auch wenn wir es wie im Taſſo und der Iphigenie mit hiſtoriſchen und mythiſchen Perſonen zu thun haben, auf dem Boden des Privatlebens. In allen dieſen Stücken ſind die Helden weſentlich undramatiſch, denn ſie ſind alle viel mehr leidend, als handelnd. Clavigo iſt eine Puppe von Wachs in den Händen des Weltmannes Carlos; Fernando in der Stella iſt das Ideal jener Menſchen, die von ihren Launen und Gelüſten umgetrieben werden, wie ein Kreiſel von der Peitſche des Knaben, und die es trotz aller der unerquicklichen Wallungen, von denen ſie heimgeſucht werden, nie zu einer herzhaften Leidenſchaft bringen; Iphigenie, die herrliche, blickt aus dem reinen Aether ihrer edlen Weiblichkeit ſternenhoch herab auf die erdgeborenen Leidenſchaften, deren wilde Wellen kaum den Saum ihres leuchtenden Prieſtergewandes berühren; Taſſo kann nur ſchwärmen, klagen, ſchüchtern die Hand nach dem Gegenſtand ſeiner Leidenſchaft ausſtrecken und wenn ihm dann dieſer Gegenſtand, wie die Wolke dem Ixion, entſchwebt, ſich verzweifelnd dem Feinde in die Arme werfen. — In allen dieſen Stücken iſt von einer Handlung, geſchweige denn von einer That, wie ſie zu einer Tragödie nöthig iſt, nicht die Rede.

Dennoch, wenn ſie auch dem objectiven Erforderniß der Ariſtoteliſchen Definition, die Nachahmung einer Handlung zu ſein, nicht entſprechen, ſo unterliegt es doch keinem Zweifel, daß ſie das ſubjective Criterium: In dem Herzen des Zuſchauers Mitleid und Furcht zu erwecken, erfüllen. Es ſcheint ſomit, daß, wie wir ſchon oben andeuteten, außer jener eigentlichen Tragik, die durchaus auf den Thaten des Menſchen beruht, eine uneigentliche, eine zweite untergeordnete Gattung zu ſtatuiren ſei, welche das Leiden der Menſchen ſich in der Art zum Vorwurf nimmt, daß ſie es weniger, als die Folge ſeines Thuns, als vielmehr ſeines Seins auffaßt, welches ſich in ſeiner Beſtimmtheit zu erhalten ſtrebt, und gerade, weil es etwas Beſtimmtes ſein will, nicht dauern kann, ſondern in das Allſein zurückſinken muß. Dieſes Fundamentalgeſetz alles Seins kommt uns nicht immer zum Bewußtſein, aber es drängt ſich uns mit dem Gefühl unbezwinglicher Wehmuth auf an einem ſchönen Sommerabend, wenn die Sonne über dem Meere, über der unermeßlichen Haide, oder ſonſt über einer großen, ernſthaften Natur untergeht. Noch energiſcher ergreift uns dieſe Empfindung auf Friedhöfen, oder unter den Trümmern einer großen Vergangenheit; dieſelbe Empfindung, die ſich in den rührend einfachen Worten des Volksliedes zuſammen-

faßt „und ſcheint die Sonne noch ſo ſchön, am Ende muß ſie untergehn.“

Was entſtanden iſt, muß vergehen, und wären es die ſchönen Kinder der Niobe, und wäre es Patroklos, oder des Peleus herrlicher Sohn. Was immer lebt, lebt auf Koſten der Anderen, und deshalb muß es ſterben; nur unter dieſer Bedingung entläßt der Urgrund alles Seins die Einzelnen zum Leben und zum Handeln, das ja, wie wir wiſſen, ein ewiger Kampf iſt — ein Kampf, der unweigerlich mit dem Unterliegen, d. i. dem Tode des Kämpfers endet. Daß wir nur auf Koſten der Anderen leben, leben müſſen, das iſt die Urſchuld, der ſich Niemand entziehen kann.

Ihr führt in's Leben uns hinein
Und laßt den Armen ſchuldig werden;
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt ſich auf Erden.

Sie ſehen, welch' gewaltiger Unterſchied zwiſchen dieſer Urſchuld iſt, die wir auf uns nehmen müſſen, wir mögen wollen oder nicht, und die deshalb faſt wie Unſchuld ausſieht, und jener andern Schuld, die der energiſch Handelnde mit Bewußtſein übernimmt, weil er nur durch dieſe Schuld zum Handeln kommt. Wie aber das Handeln, der bewußte Kampf, einen tragiſchen Ausgang nimmt, ſo auch, freilich in

etwas anderer Weiſe, der unbewußte, nicht gewollte Kampf, in welchen das Individuum dadurch geräth, daß es ſich einfach in ſeiner Individualität zu behaupten ſucht. Dieſer Kampf iſt nun offenbar ein Schauſpiel, das ebenfalls Furcht und Mitleid in dem Herzen des Zuſchauers erweckt, und dieſer Kampf iſt das Thema ſo ziemlich aller Goethe'ſchen Trauerſpiele.

Denken Sie an Egmont, der ſich nicht überwinden kann, das Leben gar zu ernſthaft zu nehmen, der, wenn er nicht als der heitere, ſorgloſe, gutherzige, tapfere Cavalier leben kann, lieber gar nicht leben will; nehmen Sie Eugenie, die in ſtolzem Vertrauen auf die Reinheit ihrer Geſinnung, auf den Muth, der mit der Fülle der Kraft und Geſundheit in ihrem Herzen wogt, das Netz nicht ſieht, nicht ſehen will, das ihr über das ſchöne Haupt geworfen wird; nehmen Sie den biedern Götz, der nicht begreifen kann, warum die Staatsraiſon einen braven Rittersmann, der ſich ſeiner Haut wehrt und ſich der Bedrängten annimmt, wie es ihm das edle Herz in der Bruſt gebietet und es ſeine Ritterpflicht iſt, nicht ungehudelt auf ſeinem Schloſſe hauſen läßt; nehmen Sie den Taſſo, der, als ein Dichter, nichts weiter will, als dichten, träumen, lieben, und den dieſe vornehme pro-

faiſche Welt wol träumen und dichten, aber nicht lieben laſſen will, als ob der Dichter lieben könnte ohne zu dichten, dichten könnte ohne zu lieben! nehmen Sie Iphigenie, die Reine, Hehre, deren ganzes Sein eine ſchwermuthvolle Melodie iſt, die ſo tief erkannt hat, daß der Frauen Schickſal beklagenswerth ſei, das Schickſal der Frauen — das heißt der Hälfte der Menſchheit; und wie es mit der andern Hälfte, wie es mit dem ganzen Geſchlecht der Menſchheit ſteht, das ſagt deutlich genug jener tiefſinnige Geſang der Parzen, den ihr in der Jugendzeit die Amme ſang, und der ihr immer noch in den Ohren klingt:

Es fürchte die Götter
Das Menſchengeſchlecht!
Sie halten die Herrſchaft
In ewigen Händen,
Und können ſie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

Shakeſpeare drückt denſelben Gedanken noch draſtiſcher aus:

Was Fliegen ſind
Den müßgen Knaben, das ſind wir den Göttern;
Sie tödten uns zum Spaß.

oder wie Thekla im Wallenſtein milder, weiblicher klagt:

Da kömmt das Schickſal, roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Geſtalt,

Und wirft ihn unter'n Hufſchlag ſeiner Pferde —
Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde.

Dies Loos des Schönen auf der Erde iſt, wie geſagt, das Thema aller Goethe'ſchen Trauerſpiele.

Götz, Egmont, Eugenie, Taſſo tragen dieſes Loos mit einer gewiſſen Naivetät; es kommt ihnen wol zum Bewußtſein und preßt ihnen Klagen aus; aber keines weiß, — Iphigenia etwa ausgenommen — keines wenigſtens ſpricht es aus, daß dieſes Loos nicht etwa ein individuelles, ſondern ein allgemeines Menſchenloos iſt. Nun aber laſſen Sie in einem tiefſinnigen Geiſte dieſes Bewußtſein zum vollſtändigen Durchbruch kommen; laſſen Sie dieſen Geiſt erkennen, daß dieſe Unzulänglichkeit der menſchlichen Kraft nicht blos im Großen und Ganzen des Menſchenlebens, ſondern in jeder Regung, in jedem Augenblicke ſich manifeſtirt; laſſen Sie ihn erkennen, daß dem Menſchen nichts, aber ſchlechterdings nichts Vollkommenes wird, daß ſein Wiſſen Stückwerk, und ſeine Liebe Stückwerk und ſein Handeln Stückwerk und Alles, Alles, Alles Stückwerk iſt; laſſen Sie dieſen furchtbaren Gedanken ſich einbohren in eine große empfindſame Seele, ſo wird der Menſchheit ganzer Jammer dieſe Seele ergreifen, ſie wird gleichſam ein Gefäß ſein, das bis zum Ueberquellen mit dem tragiſchen

Urſtoff angefüllt iſt. Eine ſolche Seele iſt die des Goethe'ſchen Fauſt. Fauſt iſt die Perſonification jenes ungeſtümen Lebensdranges, der das Individuum in's Daſein rief, um es hier ruhelos aus einer Phaſe in die andere, aus einem Streben in das andere zu werfen, ohne daß es jemals findet, was es ſucht, nämlich die volle ganze Befriedigung, die nur aus dem Zuſtand der Vollkommenheit hervorgehen könnte, welcher, wie wir nun ſchon zum öftern geſehen haben, im Leben ganz unmöglich iſt. Der Fauſt iſt deshalb noch im andern Sinne ſymboliſch, als es der Held jeder Tragödie iſt; er repräſentirt weniger eine beſtimmte Richtung, eine beſtimmte Menſchenklaſſe, als die Menſchheit überhaupt, in der Weiſe wie Herakles und Prometheus typiſch ſind für die Anſchauung, welche ſich der antike Menſch von der Menſchheit machte.

Der Goethe'ſche Fauſt hat, wie Sie wiſſen, unzählige Commentare erdulden müſſen. Dieſe Commentare gehen nicht blos in der Erklärung des Einzelnen, ſondern auch des Ganzen ſehr weit auseinander; dennoch iſt das Gedicht, abgeſehen von dieſen und jenen dunklen Beziehungen, an denen beſonders der zweite Theil nur zu reich iſt, im Ganzen und Großen vielleicht doch nicht ſo ſchwer zu deuten. Was die

Deutung allerdings erſchwert, iſt eben die von uns betrachtete Eigenthümlichkeit, daß der Fauſt nicht eine Tragödie des Handelns, ſondern eine des Seins iſt, daß Fauſt's tragiſche Schuld eben darin liegt, daß er Fauſt, d. h. daß er ein echter Menſch iſt, der, gepeinigt von dem vollen Bewußtſein ſeiner Endlichkeit und Unzulänglichkeit, gegen dieſe, als gegen ein ihm von der Gottheit angethanes Unrecht remonſtrirt, und da die Gottheit ihn nicht erhören will, und wie die Dinge einmal liegen, auch nicht wol erhören kann, ſich dem Teufel übergiebt. Dabei aber vergeſſe man nicht, daß der Act der Seelenverſchreibung ein rein formeller iſt, und Mephiſto's Wort: „Und hätt' er ſich auch nicht dem Teufel übergeben; er müßte doch zu Grunde gehen," buchſtäblich zu nehmen iſt. Fauſt iſt des Teufels, lange bevor Mephiſto hinter dem Ofen hervorkommt; Fauſt iſt des Teufels und bleibt des Teufels, ſo lange er Fauſt iſt. Deshalb liegt in dem Vertrage, den er mit Mephiſto abſchließt, ein ganz offenbarer Widerſpruch.

Fauſt.

„Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch! Du biſt ſo ſchön!
Dann magſt Du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde geh'n."

Nein umgekehrt! ſobald Fauſt ſich auf den Stand-

punkt des naiven Menschen stellt, der sich schmeichelnd belügt, daß er sich selbst gefällt; der sich mit Genuß betrügt, so hat der Teufel keinen Theil mehr an ihm, so streift er die Fesseln ab, in die ihn der Teufel bis dahin geschlagen hatte. Aber das Zurückfallen auf diesen naiven Standpunkt des harmlosen Genußmenschen ist für Faust unmöglich; und schließlich kommt die Sache auch wesentlich anders. Faust, im hohen Alter, erblindet, entzückt sich an dem Gedanken, dem Meere ein Land abzugewinnen, um darauf „auf freiem Grund mit freiem Volk" zu wohnen.

„Zum Augenblicke darf ich sagen:
Verweile noch: Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergeh'n.
Im Vorgefühle von solch' hohem Glück
Empfind' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Faust sinkt zurück, sobald er dies verhängnißvolle Wort gesprochen. Mephisto will sich nun der Seele bemächtigen, aber:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen,
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen —

singen die Engel, scheinbar mit Fug und Recht. Was kann der Teufel, könnte man fragen, einer Seele an-

haben, die im redlichen Bemühen für das höchste Ideal, das in der Bruſt eines Menſchen erglühen kann — für ein freies Volk, ihr Glück ſucht und ihre Seligkeit findet? — Demnach hätte der Teufel ſich beim Abſchließen des Vertrages übertölpeln laſſen und zum andern Male gezeigt, daß er ein dummer Teufel iſt. Indeſſen der Teufel könnte ſagen: Mit dem Glück ſuchen, mag es ſein; aber mit dem ſeine Seligkeit finden hat es weite Wege. Glaubt Ihr denn, Fauſt, wenn er nun wirklich den großen gemeinnützigen Plan ausgeführt, der Fluth das Land abgewonnen hat und nun auf freiem Grund unter freiem Volke wohnt — glaubt Ihr, daß er nun wirklich Befriedigung finden wird? Er, der noch eben das Menſchenloos ſo bezeichnet hat:

Im Weiterſchreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick?

Wird ihm nicht vielmehr alsbald eine neue Unvollkommenheit das hohe Glück vergällen? wird er nicht der alte Fauſt bleiben, „der Unmenſch ohne Zweck und Ruh', der wie ein Waſſerſturz von Fels zu Felſen brauſte, begierig wüthend nach dem Abgrund zu?" — Hat der Herr im Prologe nicht geſagt:

So lang' er auf der Erde lebt,
So lange sei Dir's nicht verboten.
Es irrt der Mensch, so lang' er strebt. —

Ist diese göttliche Logik etwa nicht richtig? Irrt der Mensch nun aber, so lange er strebt, und strebt er, so lange er lebt, ist er dann nicht mein, so lange er lebt? — mein, von der Wiege bis zum Grabe? mein, durch alle Träume seiner Kinder- und Jünglingsjahre, mein, durch alles Streben seiner Manneszeit, durch alle wehmüthigen Reminiscenzen seines Greisenalters? Mein, durch alle Sphären, in denen er sich bewegen kann? Werde ich nicht immer das letzte Wort behalten? Wird er nicht immer meinem Rufe folgen müssen, dem Rufe, durch den der Dichter seinen ersten Theil schließt, dem verhängnißvollen Rufe „her zu mir?"

Es ist unleugbar, daß diese Argumentation Mephisto's, wenn wir uns einfach an das Goethe'sche Gedicht halten, unwiderleglich ist. Faust wird den Mephisto erst im Tode los; aber Faust selbst sagt: „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt," und ein ander Mal:

„Aus dieser Erde quillen meine Freuden
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag, was will und kann geschehen."

Haben wir eine Veranlaſſung, den Horizont weiter zu ziehen, als ihn Fauſt ſich ſelbſt gezogen hat? Haben wir nicht vielmehr das Recht, uns gegen Alles, was uns nach dem Tode des Helden Geheimnißvolles berichtet wird: von Teufeln, Engeln, halben und ganzen Heiligen, Büßern und Büßerinnen und wie die Geſtalten eines katholiſchen Himmels ſich ſonſt noch benennen mögen, ſkeptiſch zu verhandeln? und Fauſt beim Wort zu nehmen, wenn er ſagt:

Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken ſeines Gleichen dichtet.

So ſcheint es mir in der That: Mephiſto bleibt der Sieger, Fauſt kann nicht erlöſt werden, ohne daß eine Metamorphoſe mit der Quinteſſenz ſeines Weſens vorgeht, die ihn eben nicht mehr Fauſt bleiben läßt.

Wer ſich, wie Fauſt, in das Menſchenloos nicht finden kann und will, dem bleibt nur ein Ausweg, und das iſt der, den Gretchen betritt; er muß entſagen, ohne alle und jede Bedingung entſagen, das Leben verneinen, und zu dem Geliebteſten, was die Erde ihm geboten, ſprechen: „Mir grauet vor Dir!“

Nur noch einige Worte darüber, ob der Fauſt nach dem, was wir über das Weſen der Tragödie feſtgeſtellt haben, eine Tragödie genannt werden kann.

Die Schwierigkeit der Beantwortung dieſer Frage

liegt darin, daß dieſe Tragödie damit anfängt, womit die Andern aufhören: nämlich mit dem Einblick in die Tragik des Menſchenlebens, welches dem Helden ſchon von vornherein in der vollſten Klarheit aufgegangen iſt, ſo daß ſie eigentlich weder ihm, noch uns, die er von vornherein zu Mitwiſſenden macht, durch eine beſondere That vermittelt zu werden braucht. Die Folge davon iſt, daß wir zu Ende um keinen Schritt weiter ſind, als wir es ſchon zu Anfang waren; daß Alles, was Fauſt thut und thun kann, nur immer Variationen über daſſelbe Thema ſind und ſein können, das Thema, daß dem Menſchen nichts Vollkommenes wird; mithin Fauſt nicht ſowohl eine Tragödie, als vielmehr eine endloſe Reihe von Tragödien iſt, da das Thema offenbar bis in's Endloſe variirt werden kann. Und ſo müſſen wir denn ſagen, daß Fauſt das Grundthema aller Tragödien iſt, die je geſchrieben ſind, oder noch geſchrieben werden können.

Goethe hat von dieſen Fauſt-Tragödien im engeren Sinne nur eine ausgeführt: das iſt die Phaſe, wo der Held in der Liebe ſeine Befriedigung ſucht und natürlich nicht findet. Die Darſtellung dieſes unſeligen Liebeshandels iſt eine wirkliche Tragödie mit Expoſition, Entwickelung, Peripetie und Schluß. Aus Fauſt maßloſer Leidenſchaft entſpringt mit Nothwendigkeit ſeine

tragiſche That und Schuld. Es iſt daher ganz gerechtfertigt und ein Beweis richtigen theatraliſchen Tactes, wenn die Librettiſten der bekannten Gounodſchen Oper dieſen tragiſchen Liebeshandel von dem Uebrigen abzulöſen verſucht haben. Was die Oper Margarethe von dramatiſchen Leben hat, hat ſie dadurch. Die langen Monologe Fauſt's ſind weſentlich undramatiſch, ſind lyriſch. Und hier berühren wir den Punkt, in welchem die höchſte poetiſche Schönheit der Goethe'ſchen Dramen mit ihrer größten Schwäche als Dramen zuſammentrifft. Sie haben ſich ſämmtlich, — den Clavigo etwa ausgenommen, der aber als Dichtwerk auf einer ſehr viel tieferen Stufe ſteht — von dem mütterlichen Boden der Lyrik nicht ganz losgelöſt, wie die älteſten griechiſchen Dramen; und aus demſelben Grunde, weil ſie mehr die ſchlimme Lage zum Vorwand haben, in welcher ſich der Menſch von vornherein gegenüber dem Schickſal, oder wie Sie ſonſt den Urgrund der Dinge nennen wollen, befindet, als diejenige, in welche ſich der trotzig handelnde Menſch durch ſeine Thaten bringt. Das, was Ihnen zuerſt in den Sinn kommt, wenn Sie an Goethe's Dramen denken, ſind Stellen hoher lyriſcher Schönheit: Taſſo's, Iphigenien's, Oreſt's Klagen, Gretchen's Bekenntniſſe im ſtillen Kämmerlein,

Faust's erhabene Hallucinationen. Ja, es ist bezeichnend, daß fast Alles, was von den großen, unausgeführten tragischen Stoffen, mit welchen der Dichter sich trug, auf uns gekommen ist, Gedichte vom herrlichsten lyrischen Schwunge sind, so: Prometheus und Mahomet's Gesang. Ebenso bezeichnend ist es, daß die Dramen Goethe's mit epischen Elementen gesättigt sind, und daß gerade diese epischen Partien zu den allerschönsten gehören, so die Volksscenen im Egmont, zum Theil auch im Götz und Faust, die in einem Roman, mit epischer Behaglichkeit ausgemalt, Wunder thun würden. Ebenso die Familienbilder: Clärchen und ihre Mutter; Götz mit den Seinen u. s. w.

Sodann ist unverkennbar, daß alle Beziehungen, welche in die Sphäre des Privatmenschen fallen, — das Verhältniß des Bruders zur Schwester, des Freundes zum Freunde, des Herrn zum Diener, vor allem aber die Liebe in ihren verschiedensten Seiten mit viel größerer Sorgfalt, mit einem viel größeren Verständniß, und in Folge dessen auch mit viel größerer Virtuosität behandelt sind, als die Partien, wo der Mensch gezwungen wird, herauszutreten aus dieser engen Sphäre in die Sphäre des handelnden politischen Lebens, des politischen Lebens, welches das un-

veräußerliche Gebiet der Tragödie großen Styls von den Perſern des Aeſchylus bis auf Schiller's Wallenſtein geweſen iſt und in alle Ewigkeit bleiben wird.

Auf dieſem Boden hat ſich Goethe niemals heimiſch, oder, um es poſitiv auszudrücken, ſtets äußerſt unheimlich gefühlt, und wir müſſen es ausſprechen, daß, wie ſehr auch ſein Fauſt beweiſt, daß er ſich des tragiſchen Urgrundes wohl bewußt war, die eigentliche Tragödie ihm dennoch ſeiner Natur nach, und in Folge des eigenthümlichen Ganges, den ſeine Bildung genommen hatte, verſchloſſen blieb. Goethe kann den Tragikern erſten Ranges: den Aeſchylus, Sophokles, Shakeſpeare, Schiller nicht zugereiht werden.

Das hat der Dichter ſelbſt nicht nur gewußt: er hat es zu wiederholten Malen mit vollkommenſter Unbefangenheit ausgeſprochen; nirgends klarer, als in einem Briefe an Zelter, den Freund ſeines Herzens, vor dem er die wenigſten Geheimniſſe hatte. „Ich bin," ſchreibt er, „nicht zum tragiſchen Dichter geboren, da meine Natur conciliant iſt. Daher kann mich der rein tragiſche Fall nicht intereſſiren, welcher eigentlich von Haus aus unverſöhnlich ſein muß."

Goethe durfte mit dieſer heitern Ruhe über ſeine poetiſchen Unzulänglichkeiten ſprechen. Der Kranz, der ſeine majeſtätiſche Stirn ſchmückt, iſt auch ſo noch

dicht genug. Die Vollendung, die ihm auf dem tragiſchen Gebiete verſagt blieb, er erreichte ſie auf dem lyriſchen Gebiet — und ebenſo auf dem epiſchen.

III. Goethe als Epiker.

„Der Handelnde hat immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende.“ Mit dieſem Goetheſchen Wort, das wir nun ſchon mehrmals im Laufe dieſer Vorträge erwähnen mußten, betreten wir das Gebiet des Epos. Wie ſich uns das Weſen der Lyrik aus dem Begriff der Empfindung entfaltete; wie das Drama — das tragiſche Drama, mit dem wir es zu thun hatten — aus der eigenthümlichen Doppelnatur der Handlung, genauer der That hervorwuchs, ſo wird uns die Einſicht in das Weſen der Betrachtung die Einſicht in das Weſen des Epos nach allen Seiten hin vermitteln.

Wer iſt der Betrachtende? Der, welcher auf dem Markt des Lebens, die Hände auf dem Rücken leicht in einander gelegt, mit läſſig-bequemen Schritten,

denen man anſieht, daß ſie eigentlich nirgends hin wollen, umherſchlendert, mit ruhig-klaren Augen Alles beſchaut und beobachtet, was nur in ſeinen Geſichtskreis kommt; hier und da und dann und wann, wenn irgend Etwas ſeine Aufmerkſamkeit in ungewöhnlichem Maße in Anſpruch nimmt, ſtehen bleibt — aber immer etwas abſeits — damit ihn das alte Hökerweib, deren heftig erregter Zorn es mit einer ganzen Schaar von Widerſacherinnen aufnimmt, nicht in den Bereich ihrer Scheltreden zieht; damit er das junge Mädchen, das ſo lange am Brunnen ſteht, und, das hübſche Köpfchen auf die Hand geſtützt, ſo weltvergeſſen vor ſich nieder ſchaut, während das Waſſer aus dem übervollen Eimer in das Baſſin plätſchert, nicht aus ihrem tiefen Sinnen aufſchreckt. Denn das Hökerweib intereſſirt ihn, weil in ihrem Keifen und in ihren draſtiſchen Geberden ſo viel Charakter ſich ausſpricht; und, das junge hübſche Mädchen intereſſirt ihn, weil ihre niedergeſchlagenen Augenlider und der tiefe Athemzug, der den Buſen hebt, eine ganze Geſchichte erzählen; auch der Schuljunge intereſſirt ihn, der, die Schreibtafel unter dem Arm, weinend zur Schule wandert und dabei von der ſonnigen Wand, an welche er hinſchleicht, die Fliegen zu haſchen ſucht; auch der Hochzeitszug, der eben in den Tempel geht; auch der Leichenzug, der von der

andern Seite aus der Nebenstraße auf den Markt biegt; auch der stattliche Herr, der mit hochgezogenen Augenbrauen und festgekniffenem Munde sich zur Rathssitzung begiebt, und der halbverhungerte Bettler, der dem stattlichen Herrn mit solch' sonderbarem Zwinkern nachblickt — es interessirt ihn eben Alles und Jedes, weil ihn im Grunde genommen nichts interessirt, d. h. weil er an alle dem, was er da sieht, einen persönlichen Antheil gar nicht nimmt. Die Menschen und Dinge sind ihm gleicherweise Objecte seiner Beobachtung; er will nichts von ihnen, als daß sie ihm ihre Natur offenbaren, denn selbstverständlich ist sein Betrachten kein blödes Anstarren der Außenseite, kein mechanisches Festhalten der Formen und Farben, sondern ein Schließen von der Form auf den Inhalt, ein Begreifen der Form durch die Erkenntniß des Inhalts, denn:

> Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
> Das Wesen wär' es, wenn es nicht erschiene?

Diese Interesselosigkeit unterscheidet die Methode des Betrachters wesentlich von der Weise, mit welcher der praktische Mensch in die Welt blickt. Dieser steht immer auf dem bestimmten Standpunkt, den ihm eben das ihn beherrschende praktische Interesse anweist. Er sieht gewissermaßen nur das, was er sehen will; das-

jenige, was den Gegenſtand ſeines Nachdenkens, ſeines Studiums, ſeines Geſchäftes, ſeines Intereſſes mit einem Worte ausmacht. Die Folge davon iſt, daß er dieſen beſtimmten Gegenſtand allerdings mit ganz beſonderer Schärfe, die übrigen aber, die ihn nicht intereſſiren, weniger genau ſieht, und ſeine Welt ſo gewiſſermaßen einem großen Gemälde gleicht, auf welchem vorläufig erſt einiges detaillirt, das Andere hingegen nur ungenau umriſſen iſt, oder einem Geſchichtenbuche, aus dem man immer nur ein und dieſelbe Geſchichte, die einem ganz beſonders gefallen hat, lieſ't, ohne ſich jemals entſchließen zu können, die übrigen darin enthaltenen anzufangen. Sancho Panſa ſchaut nur nach Wirthshäuſern aus und der edle Junker nur nach Ritterthaten; aber das tiefklare Auge deſſen, der unſichtbar mit ihnen die ſtaubige Straße der Mancha zieht, ſieht den Ritter auf dem alten abgemagerten Klepper und den Knappen auf dem Langohr, und den Schatten, den Thiere und Reiter auf den ſonnebeſchienenen Plan werfen, und den blauen ſpaniſchen Himmel, der ſich ehern über ihnen wölbt.

So iſt denn das Auge des Betrachters ein ganz anderes als das des Arztes, der nur kranke und geſunde, des Poliziſten, der nur ehrliche Menſchen und Schelme, des Bettlers, der nur Leute ſieht, die ihm

hoffentlich, oder wahrscheinlich, oder möglicherweise, oder ganz gewiß nichts geben werden; der Betrachtende sieht sie Alle und kennt eines jeden Weise und Eigenthümlichkeit, so daß, wenn ihm auch manche Einzelheit entgeht, sein Ueberblick unendlich vollständiger ist, als irgend Eines jener praktischen Menschen. Denn zu jedem, zum Betrachter geborenen Menschen spricht die Muse jene Worte, mit denen sie den braven Hans Sachs, als er des Sonntag Morgens in der Werkstatt steht, zu seiner poetischen Sendung weiht:

Ich hab' Dich auserlesen
Vor vielen in dem Weltwirrwesen,
Daß Du sollst haben klare Sinnen.
Nichts Ungeschicklichs magst beginnen.
Wenn Andre durcheinanderrennen,
Sollst Du's mit treuem Blick erkennen;
Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor Dir stehen,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehen,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihr innre Kraft und Ständigkeit.
(Goethe, Hans Sachs' poetische Sendung.)

In der That: das Auge des Malers ist dasjenige, dem das unseres Betrachters noch am meisten gleicht, nur daß jener gleichsam von der wundersamen Fülle der Gestalten berauscht und von dem einzelnen Schönen wie mit magischen Banden festgehalten, dieses wiederum

seinerseits festzuhalten und so durch den Schein in das Wesen zu kommen sucht, während es jenem vor allem auf Vollständigkeit seiner Beobachtungen, und den sich dabei ganz von selbst bloslegenden Zusammenhang der Dinge ankommt. Was Beiden gemein ist, ist eben die Klarheit des Auges, die aber bei dem Maler nicht eben so nothwendig, wie bei dem bloßen Betrachter, mit der nicht minder großen Klarheit der übrigen Sinne vereinigt sein muß.

Untersuchen wir nun, welchen Einfluß das Hinzutreten einer mächtigen Phantasie auf die Betrachtung hat.

Der gewöhnliche, nicht mit Phantasie begabte Betrachter ist ein Neugieriger, ein Flaneur, ein Schwätzer, der wahre Typus jenes Lazaronithums, wie es jede große Stadt in allen Formen vom zerlumpten Bummler bis zum Dandy in Glace-Handschuhen und mit eingeklemmter Lorgnette so massenhaft producirt; mit Nothwendigkeit producirt, denn die Menge interessanter, der Betrachtung werther Objecte ruft ganz von selbst den Betrachter hervor, wie ja denn das äußere Object und der innere Sinn immer in einer geheimnißvollen Wechselwirkung stehen:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie sollte es das Licht erkennen. —

und ſo ſchärft wiederum die Maſſe der Objecte die Schärfe der Sinne der Auffaſſung in wunderbaer Weiſe, wie Jeder ſich überzeugt haben wird, der lange in großen Städten gelebt hat. In dem Gehirn des Berliner Schuſterbuben, des Pariſer Gamins, des Londoner ragged boy leben eine Schärfe der Beobachtung und eine Fülle der Geſtalten, für die mancher Romanſchriftſteller in Schilda und Treuenbrietzen dem Himmel auf den Knien danken würde. Immerhin aber iſt dieſe, ich möchte ſagen: naive Art der Betrachtung, ein ſehr oberflächliches Geſchäft, wenn man Geſchäft nennen kann, was juſt das Gegentheil davon iſt. Es kommt dem Flaneur auf nichts weniger an, als auf einen Zuſammenhang ſeiner Beobachtungen, die durchaus atomiſtiſch, von dem Hundertſten in's Tauſendſte, in's Zehntauſendſte, in's Millionſte gehend ſind, ohne daß ihn die Unendlichkeit ſeiner Beobachtungen jemals beunruhigen und peinigen könnte, da er immer die erſte über der zweiten, und die zweite über der dritten vergißt. Wie der Flaneur nur dem Augenblicke lebt, ſo ſind ſeine Beobachtungen einem photographiſchen Bilde zu vergleichen, das mit vollkommenſter Schärfe auf der Platte hervorträte, um im nächſten Augenblicke wieder zu verſchwinden, weil die Kunſt es noch nicht ſo weit gebracht hätte, es

fixiren zu können. Dies Fixiren der ſonſt atomiſtiſchen, ſich zerſplitternden Beobachtung geſchieht nun natürlich hier, wie auf jedem Gebiete der Kunſt, durch die Phantaſie.

Wie verhält ſich die Phantaſie zu der unendlichen Fülle der einzelnen Beobachtungen? Ich habe bei meinen Unterſuchungen über dieſe geheimnißvolle Geiſteskraft zwei Momente gefunden, die in ihr gleicherweiſe mächtig ſein und ſich vollkommen die Waage halten müſſen. Ich wüßte dieſe beiden Momente nicht beſſer als durch die Worte: Expanſion und Concentration: Auseinanderdehnung und Zuſammenziehung, zu bezeichnen. In dem Momente der dichteriſchen Production durchläuft die Phantaſie mit einer rapiden Geſchwindigkeit, die manchmal etwas geradezu Grauenhaftes, weil an das Delirium grenzendes hat, alle ähnlichen und gleichen Eindrücke, die das Gehirn jemals empfing, und in demſelben Augenblicke verdichtet ſie die Maſſe dieſer Eindrücke zu einem Etwas, das gleichſam die Quinteſſenz aller jener Eindrücke iſt, und in dem die Ueberlegung manchmal nur noch ſehr Weniges umzuändern hat, um es dem Kunſtwerk als integrirenden Theil einreihen zu können. Wenn die Baſis der dichtenden Thätigkeit der Phantaſie — Sie ſehen wie bezeichnend auch hier wieder unſere herrliche

Sprache ist! — der Tiefsinn ist, welcher in dem Aehnlichen das Gleiche erkennt, so ist die Basis der andern das Gedächtniß, welches seinerseits wieder durch die größtmöglichste Klarheit und Schärfe der jedesmaligen Auffassung bedingt ist, welche ihrerseits wieder auf der größtmöglichsten Klarheit und Schärfe der Sinne basirt. Es ist unglaublich, von welcher Zähigkeit das Gedächtniß des großen Künstlers ist. Der Maler, der Bildhauer vergessen kein schönes Gesicht, das sie jemals gesehen, der Musiker vergißt keine anmuthige Melodie, die er auch nur einmal hat summen hören, der Dichter keine interessante Situation, die er jemals beobachtet.

Wenn wir nun aber die Phantasie ganz allgemein als das Organon bezeichnen müssen, vermittelst dessen der Künstler die Summe der unmittelbaren, d. h. noch rohen Eindrücke auf einmal unter dem Gesichtspunkt der Idee, welche er darstellen will, zu übersehen und zusammenzuziehen vermag, so ist der phantasiebegabte Betrachter offenbar in einer ganz eigenthümlichen Lage, die von der der übrigen dichterischen Collegen sehr wesentlich abweicht. Der lyrische Dichter hat die Idee, d. h. das Urbild eines empfindenden Menschen, sagen wir eines glücklich oder unglücklich liebenden Menschen; der tragische Dichter das Urbild einer Lei-

denſchaft, ſagen wir der Rache, die ſich zu einer That zuſammenfaßt, zu geben, — das ſind Aufgaben, die ſich vollkommen überſehen, mithin auch ausdrücken und darſtellen laſſen; aber der betrachtende Dichter! der betrachtende Dichter, dem es gar nicht auf eine beſtimmte Empfindung, oder Leidenſchaft, dem es überhaupt gar nicht auf irgend etwas Beſtimmtes, Einzelnes, ſondern auf die vollſtändige Ueberſicht aller einzelnen Beſtimmtheiten in ihrem Zuſammenhang ankommt, kann offenbar nichts anderes, als dieſen Zuſammenhang zur Darſtellung bringen, d. h. das Urbild nicht eines beſtimmten Menſchen, ſondern der Menſchheit geben wollen — eine Aufgabe, die allerdings indirect auch der Lyriker, auch der Dramatiker löst (indem jede Einzelidee in die Geſammtheit aller übrigen Ideen hinüberweist), die aber direct in Angriff genommen, wie es der betrachtende Dichter thun muß, ſich von vornherein jeder Löſung zu entziehen ſcheint. Wo iſt da ein Anfang, wo ein Ende? wo ſind die Grenzen, deren ein Werk der Kunſt ſo wenig entbehren kann, daß es ohne dieſelben gar kein Kunſtwerk iſt? welcher Mittel will ſich der betrachtende Dichter bedienen, um das, was er zu ſagen hat, auszuſprechen!

Was er zu ſagen hat! denn daß er nur mit einem ſo gefügigen Werkzeug, als es die Sprache iſt, ſeinem

ſo reichen Thema beizukommen, daß er nur mit der Unendlichkeit der Rede die Unendlichkeit ſeiner Aufgabe löſen zu können hoffen darf, liegt auf der Hand. Die Incongruenz jedes anderen Materials mit dem, was er auszudrücken hat, iſt zu offenbar. Nicht Meißel und Stein, nicht Pinſel, Farbe und Leinwand können ihm genügen. Wo gäbe es einen Rahmen für die koloſſalen Dimenſionen ſeines Gemäldes! Höchſtens könnte ihm die unendliche Welt der Töne genügen, wenn das, was ihm die Welt vermittelt, nicht eben die Schärfe der äußeren Sinne, vor allen des Auges wäre. Er kann nicht ſingen — denn die Empfindung beſchränkt; er muß reden, und ſelbſt reden, nicht wie der dramatiſche Dichter Andere für ſich reden laſſen, denn die Anderen wollen nur ſich, ihre Anſicht, ihre Leidenſchaft zur Geltung bringen, und ihm kommt es ja gerade auf die Sache an, auf die vollkommenſte, ruhigſte, klarſte Ueberſicht. Die kann Niemand haben, als er, einzig er, der weder von Empfindungen befangen, noch in den Streit um Mein und Dein verwickelt iſt. Er plaidirt weder für ſich, noch für Andere; er iſt der Präſident des Hofes, der mit der vollkommenſten Unparteilichkeit die Sache, welche ſich durch die Leidenſchaftlichkeit der Anderen ſcheinbar unauflöslich verwirrt hat, reſumirt in überſichtlichſter,

durchsichtigster Klarheit. Er kann keinem Andern das Wort gestatten, er referirt, was der und was jener, und der dritte bei der und jener und der dritten Gelegenheit gesagt hat; aber er und er allein spricht. Das griechische Wort Epos bedeutet das Wort; der Epiker ist also der Wortemacher, der Wortreiche, dem die Fülle der Rede in unbegrenzter Weise zu Gebote stehen muß, um seinen Hörern — denn, wer gerne erzählt, will doch gehört sein — Alles zu erzählen, was er von seinem erhabenen Standpunkte auf der nährenden Erde und auf dem unendlichen Meere und in dem Himmel selbst erschaute, um „die Reihe der Lebendigen", die Geschlechter der redenden Menschen, an dem inneren Auge der Hörer voruberzuführen, wie sie an seinem großen, klaren, durchdringenden Blick in unabsehbarem Zuge vorüberglitt.

Und hier scheint es nun, als ob der Epiker ein und dieselbe Aufgabe mit dem Historiker habe; und in der That kann die Geschichte im höchsten Sinne nur das wollen, was das Epos auch will. Die wahre Geschichte ist nichts anderes, als das Epos der Menschheit in infinitum, wie das echte Epos die Geschichte der Menschheit gleichsam in der Abbreviatur ist. Das Resultat ist im Grunde dasselbe; nur daß es sich bei dem Historiker mehr von selbst ergiebt und gleichsam

zwiſchen ſeinen Zeilen geleſen werden muß, während der Epiker mit vollſter Abſichtlichkeit darauf hinarbeitet, ſo daß es unmittelbar aus ſeinen Zeilen heraus dem Leſer entgegentritt. So iſt jenes berühmte Wort des Ariſtoteles zu verſtehen, daß die Poeſie philoſophiſcher ſei als die Geſchichte.

Offenbar kann bei der Gleichheit des Zieles dieſer feine Unterſchied des Reſultates nur durch die Verſchiedenheit der Methoden, deren ſich der Hiſtoriker und der Epiker bedienen, hirbeigeführt werden; und hier ſtehen wir zum zweiten Mal bei der Frage, welcher Mittel ſich der Epiker bedient, um eben ſchneller und ſicherer, als der Hiſtoriker es vermag, zu ſeinem Ziele zu gelangen.

Der Hiſtoriker ſteht der unendlichen Fülle ſeines Stoffes gewiſſermaßen hülflos gegenüber; der Epiker iſt in der glücklichen Lage, ſich ſeinen Stoff wählen, oder vielmehr aus der Unendlichkeit des Stoffes einen gewiſſen Theil herauswählen zu können, und er wird dieſe Wahl natürlich ſo treffen, daß in dem Theile das Ganze, in dem Abbild das Urbild möglichſt vollſtändig und möglichſt ungezwungen ſich darſtellt. Er wird alſo eine bedeutende Begebenheit wählen, bedeutend in ſo fern, als in derſelben durch das Zuſammen- und Aufeinanderwirken intereſſanter Charaktere möglichſt

viele Seiten des Menſchenlebens aufgeſchlagen werden, der Ausblick in das Menſchenleben möglichſt reich und mannigfaltig iſt. Er wird die Begebenheit ſo wählen, daß ſie ſich trotz ihres innern und äußern Reichthums überſehen läßt, alſo einen Anfang und ein möglichſt ungezwungenes Ende hat, damit die noch immer reſtirende innere Unvollſtändigkeit wenigſtens äußerlich überwunden ſcheint.

Ich ſage: der Epiker wählt ſich eine Begebenheit, nicht wie der Dramatiker, eine Handlung, eine That. Eine That, die berichtet wird, muß ſich doch ſchon begeben haben, iſt eine Begebenheit, kann unter Umſtänden allein die Begebenheit ausmachen, ebenſo gut aber nur der integrirende Theil einer Begebenheit ſein, die ſich erſt aus einer Menge von Thaten in ihrer Ganzheit zuſammenſetzt, und gerade ſolche an Thaten reiche Begebenheiten wird ſich der Epiker vorzugsweiſe gern wählen:

Viel Wunderdinge melden die Mären alter Zeit
Von preiswerthen Helden, von großer Kühnheit,
Von Freud' und Feſtlichkeiten, vom Weinen und vom Klagen,
Von kühner Recken Streiten mögt ihr nun Wunder hören ſagen.

Oder:

Melde den Mann mir, Muſe, den Vielgewandten, der vielfach
Umgeirrt, als Troja, die heilige Stadt, er zerſtöret,
Vieler Menſchen Städte geſehen und Sitten gelernt hat,
Auch im Meere ſo viel herzkränkende Leiden erduldet, —

Das ist so das rechte Element und sind die rechten Anfänge für einen Epos.

Damit aber diese Wunder, welche der Epiker zu berichten hat, nicht auseinanderfallen, bedarf er eines Mittels, sie zusammenzuhalten. Dieses Mittel ist der Held des Epos, an dessen Leben und Schicksalen sich die Fülle der Begebenheiten naturgemäß, wie die Perlen auf einen Faden aufreihen. Ob der Epiker uns das ganze Leben seines Helden vorführt, oder nur einen Theil desselben und ob dieser Theil eine Reihe von Jahren oder nur wenige sind — das ist ganz relativ zu der Fülle des Stoffes, welchen er in diesen Rahmen hineinzubringen vermag. Genug, wenn es an dieser Fülle nicht fehlt; genug, wenn das Bild der Menschheit innerhalb dieses Rahmens das Urbild möglichst deckt.*)

*) Die Zeit der Ilias umfaßt wenige Wochen, die der Odyssee zehn Jahre mindestens, denn Odysseus recapitulirt bei den Phäaken seine ganze Leidensgeschichte von Anfang an. Wie sehr man auch die Kunst bewundern muß, mit welcher die Sänger der Ilias durch die Fülle der Episoden und breite Ausmalung der Einzelnheiten ein ausführliches Bild des Krieges nicht nur, sondern der ganzen Menschheit zu geben im Stande waren, während sie nur den Zorn des Peliden singen zu wollen vorgaben, so möchte doch wol die Odyssee, was den epischen Werth betrifft, noch höher stehen. Man kann sagen, daß der Stoff der Odyssee für das Epos einer abenteuerlustigen Jugendzeit der

Ich sage möglichst, denn von einer vollständigen Congruenz kann hier selbstverständlich nicht die Rede sein, auch im besten Falle nicht, in dem Falle nämlich, daß der epische Dichter das Glück hat, in einer Zeit zu dichten, in welcher die Menschheit, die er darzustellen hat, verhältnißmäßig einfach, und der Horizont, welcher diese Menschheit einschließt, verhältnißmäßig begrenzt ist. Durch diese Umstände wird seiner Phantasie offenbar die concentrirende Thätigkeit, welche sie

---

Menschheit der glücklichste ist, der sich denken läßt. Dasselbe muß man von dem Charakter des Helden sagen, der freilich streng genommen mit seinen Schicksalen identisch ist. Achilleus ist in seiner Leidenschaftlichkeit viel mehr ein dramatischer, als ein epischer Held; aber der Dulder Odysseus — das ist der epische Held par excellence. Der epische Held darf kein allzu cholerisches Temperament haben, kein besonders thatkräftiger Charakter sein, aus dem einfachen Grunde, weil die Leidenschaft, aus der die That geboren wird, ihrer Natur nach rasch und kurzlebig ist. Mit dieser Rasch- und Kurzlebigkeit aber wäre dem Epiker, der zu seinen Zwecken Raum und Zeit die Hülle und Fülle haben muß, schlecht gedient. Man sieht: die vielbesprochene Passivetät der meisten epischen Helden ist nicht von ungefähr. Die Ilias gegen dieses Gesetz der Passivetät des epischen Helden anzuführen, wäre mislich, denn Achilleus enthält sich des Kampfes; sobald er erst einmal seiner Leidenschaft die Zügel schießen läßt, ist die Geschichte bald zu Ende. Auch daß in den Nibelungen die That der Rache auf die Schultern eines Weibes gelegt wird, die, voll Leidenschaft, wie sie ist, doch erst auf einem langen Umweg zum Ziele gelangen kann, ist höchst charakteristisch.

entwickeln muß, in hohem Grade erleichtert, in demselben Maße, als es ihr weniger schwer wird, sich über den ganzen Kreis der vorhandenen Erscheinungen auszudehnen. Nehmen Sie dazu, daß das Volk des Dichters bei aller Beschränktheit seines Geschichtskreises, bei aller Einfalt seiner Sitten, dennoch gebildet genug ist, um die Grundverhältnisse der Menschheit: der Eltern zu den Kindern, des Bruders zum Bruder, des Freundes zum Freunde, des Stammesverwandten zur Genossenschaft, zum Vaterlande nach allen Seiten hin zu entwickeln; lassen Sie dieses Volk dabei sich auch nach außen in kühnen abenteuerlichen Thaten versucht und von der weiten Welt gerade so viel gesehen haben, um der unverbrauchten Phantasie eine wunderreiche Ferne zu eröffnen; lassen Sie den Dichter dieses Volkes bei dem, trotz aller Fülle, einfachen, übersichtlichen Stoff, eine Sprache vorfinden, die mit der Naivetät und Unmittelbarkeit einer primitiven Zeit eine hohe Biegsamkeit der Formen und eine unbegrenzte Masse des Wörtervorraths verbindet; lassen Sie diesen glücklichen Dichter überdies in einer Dichterschule sich bilden, in welcher die jahrelange, ununterbrochene Uebung eine vollkommene Methode ausgebildet hat, so daß er sich der wohlerprobten Formen ohne weiteres bedienen kann — denken wir uns die Ver-

einigung aller dieſer unſchätzbar wichtigen Momente, und wir werden ohngefähr die Möglichkeit der Vollendung der Homeriſchen Epen begreifen können, die ohne das ſchlechterdings unbegreiflich wäre. Hier, in den Gedichten Homer's haben Sie die höchſte Stufe, welche die epiſche Poeſie aller Zeiten und Völker je erſtiegen hat; ja ſo vollkommen ſind dieſe unſterblichen Geſänge, daß man aus ihnen die ganze Theorie des Epos mit unzweifelhafter Sicherheit abſtrahiren kann. Von dem Genuß, den es gewährt haben muß, dieſe Gedichte am Hafen in der lauen Sommernacht, oder bei einem heitern Mahle von den tönenden Lippen des Rhabſoden recitiren zu hören, den tönenden Lippen, an denen das leichtbewegliche Volk mit ſüßer Starrheit hängt — den Lippen, aus denen keins der geflügelten Worte kommt, das nicht in den Herzen der Hörer zündete, alſo daß die Begeiſterung, welche der Sänger in ihnen weckt, wiederum auf den Sänger zurückſtrömt — von dieſem Genuß können wir nordiſche Menſchen des neunzehnten Jahrhunderts wol kaum noch eine Ahnung haben.

Und dennoch, ſo vollkommen dieſe Gedichte auch ſind — Niemand wird ſagen können, daß ſie ihre Idee — die Menſchheit — ſo vollſtändig repräſentiren, wie ein vollendetes Werk der Plaſtik, der Ma-

lerei; ja auch, wie ein vollendetes lyrisches Gedicht oder Drama ihre Ideen repräsentiren. Das Urbild schwillt nach allen Seiten über den Rahmen des Abbildes hinaus, und doch hat der Dichter diesen Rahmen schon groß genug genommen, ja so groß, daß sein Bild — und das ist eine sehr bedenkliche Seite der epischen Dichtung — nicht mehr, oder doch kaum noch zu überblicken ist. Und, was unendlich bezeichnend für die Incongruenz ist, welche in der epischen Poesie zwischen dem Urbild und dem Abbild stattfindet — kaum hat der Dichter einen solchen Gesang, der Alles, was überhaupt von den Menschen und ihrem Treiben auf der nährenden Erde und dem unwirthlichen Meere gesagt werden kann, erschöpft zu haben scheint, beendigt, so beginnt er — oder beginnt sein Bruder Rhabsode — ein neues Lied, das wieder neue und immer neue Seiten des Gegenstandes aufdeckt, nnd so weiter in infinitum. Die neuere Forschung hat ergeben, daß jene homerischen Gedichte, die man bis dahin für einzig in ihrer Art gehalten hatte, nur winzige Bruchstücke sind eines ungeheuren Cyclus von Epen, die, wie die Glieder einer Kette ineinander greifend, die einzelnen Sagenkreise verherrlichten, und diese Kreise wieder in einander schlingend, das griechische Leben mit einem dichterischen Himmel, aus dem

unzählige Sterne funkelten, überwölbt haben müſſen. Die einzelnen epiſchen Perioden der Völker, ja ſelbſt die einzelnen gebornen Epiker ſind immer von einer unbegrenzten Fruchtbarkeit geweſen, weil der betrachtende Geiſt ein grenzenloſes Feld vorfindet.

Arme Phantaſie! die du nur in der Concentration lebſt, der die Fülle eines Stoffes, den du nicht mehr zuſammenziehen, nicht mehr verdichten kannſt, zur Qual wird — was willſt du, da dir ſchon die Darſtellung einer verhältnißmäßig primitiven Menſchheit unmöglich fällt, beginnen, wenn dieſe Menſchheit wächst und wächst und wächst — ein Rieſenbaum — in verwirrender Fülle der Aeſte, Zweige, Blätter, Blüthen und Früchte! was willſt du beginnen, wenn deine Ultima Thule immer weiter und weiter rückt, wenn deine Säulen des Herkules brechen und jenſeit der Waſſer deines Okeanos ſich neue Welten in ungemeſſener Ferne erſchließen! Was beginnen, wenn dieſe Menſchheit Stufe um Stufe klimmt und klimmt und klimmt, als ſollte die uralte ſemitiſche Sage vom Thurm zu Babel doch noch Wahrheit werden! Was beginnen, wenn dieſe Ausbreitung des äußern Lebens nur ein Spiegelbild iſt des aufgeſchloſſenen Innern, deſſen Schätze in Künſten und Wiſſenſchaften, in der zarteſten Durchbildung der Empfindungen bis zur

Ueberfeinerung, ja zum verzwickteſten Raffinement von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, ja von Jahr zu Jahr in geometriſcher Progreſſion wachſen — was willſt du beginnen gegenüber einem Stoff, deſſen Grenzenloſigkeit ſchlechterdings unüberſehbar iſt? Wird dein Flug nicht erlahmen, wenn du noch kaum das Ufer dieſes Meeres verlaſſen haſt? Wirſt du dir ſelbſt nicht trauernd ſagen:

Kühne Seglerin, Phantaſie,
Wirf dein muthloſes Anker hie!

In dieſer, ſo zu ſagen, verzweifelten Lage befindet ſich der moderne Epiker. Er hat eine unendlich ſchwierigere Aufgabe, als der betrachtende Dichter jener einfachen Jugendzeit der Menſchheit hatte, und er ſoll ſie löſen mit denſelben Mitteln, die ſich ſchon damals als unzureichend auswieſen! Anderes kommt hinzu, ſeine Lage zu erſchweren. Aus dem Erzähler iſt ein Schreiber, aus dem Hörer ein Leſer geworden; der ganze Zauber des geſprochenen Wortes, die ganze Fülle der Beziehungen, die von dem Erzähler zum Hörer, vom Hörer zum Erzähler hinüber und herüber webt; die Mittel des Vortrags, wo ein einziger Accent eine lange Schilderung erſpart, die poetiſche Form, die der Rhabſode vorfindet, eine vollkommen für ſeine Zwecke durchgebildete Sprache, die für ihn dichtet und

denkt, eine Tradition, die in Mythos und Sage einen bereits überſichtlich geordneten Stoff bietet, das Alles entbehrt der moderne Epiker. Wenn der antike Rhabſode eine glatte Kugel nur im Rollen zu erhalten hatte, ſo muß der moderne Epiker, der Romanſchreiber, den rauhen Stein des Siſyphus wälzen, der in dem Augenblicke, wo er das Ziel berührt, unaufhaltſam in den Abgrund zurückrollt — alſo daß die Arbeit, die kaum abgethane, von neuem beginnt.

Und hier in dieſer ſeiner Noth tritt nun zu dem verzweifelten Dichter ein wunderlicher Geſell, mit dem er bis dahin niemals recht etwas hatte zu thun haben wollen, und der muntere Geſell, um deſſen feingeſchnittene Lippen es ſo ſpöttiſch zuckt und deſſen Augen doch ſo tief ſind, wie der blaue Sommerhimmel, ſpricht zu dem Dichter: „Vergebens, Freund, Dein Mühen, durch Zuſammenſtellen, Zuſammenrücken und Verdichten der ſcheinbar intereſſanteſten Züge ein Abbild von dem Urbild zu geben; vergebens Dein Mühen, in einen Rahmen zu bringen, was nicht in einen Rahmen hineingeht. Laß den Rahmen weg! Kümmre Dich nur nicht ums Ganze, das ſich ja auch um Dich ſo wenig kümmert. Bedenke, daß Du freilich nicht ohne das Ganze, das Ganze aber auch nicht ohne Dich ſein kann, und nicht blos ohne Dich, der Du ja doch

immer ein großer Dichter biſt, was zwar auch nicht viel, aber doch etwas iſt, ſondern nicht einmal ohne dieſen Maikäfer hier, der auf dem Rücken liegt — und der nebenbei als Bild der menſchlichen Hülfloſigkeit im Allgemeinen vielleicht ganz gut verwendbar wäre; nicht einmal ohne den Kikerikihahn, den wackern Burſchen, der ſeinen Kamm ſo ſtolz aufgerichtet trägt, und in ſeiner Art ſo gut wie euer tragiſcher Prometheus „mit feſten markigen Knochen ſteht auf der wohlgegründeten dauernden Erde.“ Ohne Zweifel wird der große Kikerikihahn dem kleinen Maikäfer gegenüber die Rolle des gigantiſchen Schickſals übernehmen und ihn zermalmen und obendrein verzehren; aber never mind! Auch im nächſten Jahre wird es an Maikäfern nicht fehlen und ebenſo wenig an Kikerikihähnen, obgleich dieſem hier von der Köchin der Untergang geſchworen iſt. Und ſo wird es ſein und bleiben immerdar. Denn, ſiehſt Du, mein Freund, — es iſt alles eitel unverwüſtliches Leben und Weben vom Aufgang bis zum Niedergang und von Ewigkeit bis Ewigkeit. Das zeige auf, das weiſe nach; weiſe nach, daß in dem Armſeligſten und Gemeinſten die große Idee, die Du darſtellen willſt, ſich fort und fort behauptet; ja ſich um ſo herrlicher offenbart, je armſeliger, erbärmlicher das Geſchöpf iſt. Kümmre

Dich nicht um's Ganze; ſorge nur für die Pfennige, der Thaler wird für ſich ſelber ſorgen. Kümmre Dich nicht um die Menſchheit: „greif nur hinein in's volle Menſchenleben, und wo Du's packſt, da iſt es intereſſant.“

Und wenn man Dich fragt, wer Dir das verrathen hat: ſo ſage nur: der Humor habe Dir es geſagt; und an der Wahrheit deſſen, was ich geſagt, daran zweifle nicht, denn ſiehſt Du, lieber Freund: ich habe eben den Humor von der Sache.“

Und ſollte der Dichter nun ob dieſer ſonderbaren Zumuthung ſtaunen und nach reiflichem Ueberlegen erwidern: daß bei dieſer Methode, in welcher groß — klein, und klein — groß wird, an Proportion nicht zu denken, und überhaupt die Kunſt, die nur in vollkommen überſichtlichen Gebilden beſtehen könne, rettungslos zu Grunde gehe, ſo wird der Humor wahrſcheinlich die Achſeln zucken und ſagen: dann ſiehe zu, wie Du fertig wirſt.

Das Genie braucht in ſeinem Schaffen nicht die Regeln eines ſtrengen Syſtems fortwährend oder überhaupt nur im Auge zu haben, denn es trägt dieſe Regeln in ſich, ſo ſehr, daß wir hinterher aus ſeinen im Feuer der Schaffungsluſt, ſcheinbar regellos, entſtandenen Werken den ganzen Canon der Aeſthetik

abſtrahiren können. Aber auch das größte Genie kann einmal gegen die Regeln dichten, freilich niemals ungeſtraft, niemals ohne eine Fehl- oder Misgeburt zu ſchaffen, ſo daß gerade dadurch die Unantaſtbarkeit der Regel um ſo herrlicher ſich offenbart. Warum — ſo könnte ein moderner Epiker fragen — warum ſollte ich nicht eine Fortſetzung der Ilias ſchreiben? ich fühle die Kraft in mir! friſch ans Werk! — Goethe hat ſich einmal die Frage vorgelegt, hat ſie ſich bejaht, iſt friſch ans Werk gegangen; aber ſchon nach dem zweiten Geſange ſeiner „Achilleis" legte er ſtill die Feder nieder und ſtand ein für alle Mal von einer Aufgabe ab, von der ihm während des Verſuches klar geworden war, daß ſie gar nicht gelöſt werden könne, und an die er — das können wir mit voller Sicherheit ausſprechen — gar nicht gegangen wäre, unmöglich hätte gehen können, wenn ihm die epiſche Theorie zu jener Zeit klar geweſen wäre. Das Epos iſt ein Verſuch, durch Erzählung einer Begenheit ein möglichſt vollkommenes Bild des Menſchenlebens zu geben; ſo daß aus dieſem Bilde die ewige Idee der Menſchheit überzeugend greifbar heraustritt. Dieſes Bild vermittelt ſich dem Epiker, wie wir ſahen, durch die Betrachtung, durch die Beobachtung der unzähligen großen und kleinen charakteriſtiſchen Züge, die er ſämmtlich

gegenwärtig haben muß, mit einem Worte, durch die intimſte Detailkenntniß ſeiner Zeit. Nun aber iſt, wenn auch die Idee der Menſchheit im Grunde ſtets dieſelbe bleibt, die Erſcheinung dieſer Idee in jedem Jahrhundert, ja faſt in jedem Jahrzehnt eine andere. Wie will der Dichter ſchildern, was er nicht ſelber ſah? bei jedem Schritt und Tritt wird er ſich ſagen müſſen, daß die mächtigſte Intuition den Mangel wirklicher Beobachtung nicht erſetzt; daß der Epiker die Menſchheit nur in der Erſcheinung, die er kennt, die er beobachtet hat, ſchildern kann. Und ſo dürfen wir denn wol als ein zwingendes Geſetz aufſtellen: Der Epiker kann nicht weiter zurückgreifen, als ſeine individuelle Erfahrung reicht, reſp. eine reiche, die Deutlichkeit der Wirklichkeit faſt erreichende Tradition. Geht er weiter, ſo verliert er den Boden unter den Füßen und wird phantaſtiſch oder trocken, giebt uns Mährchen oder Abſtractionen. Ein Beweis nach dieſer Seite hin iſt Goethe's Achilleïs, ſind es unzählige ſogenannte Epen, die nichts weiter ſind, als in Verſe gebrachte Spezialgeſchichten, für einen Beweis nach jener Seite möchte ich die phantaſtiſchen Epen der Italiener nennen, die mit richtigem Tact dem Wunder den breiteſten Spielraum geben, und als weniger erbauliches Beiſpiel die ſogenannten hiſtoriſchen Romane.

Vielleicht ließe ſich a priori nachweiſen, daß ein hiſtoriſcher Roman ein Widerſpruch in ſich ſelbſt iſt und kein Epos in dem von uns entwickelten, höchſten Sinne ſein kann, daß es ſich a posteriori an unzähligen ſolcher Romane nachweiſen läßt, — dafür den Beweis beizubringen, werden Sie mir gern erlaſſen.

Warum ich nun von Goethe's drei Romanen: Werther, die Wahlverwandtſchaften und Wilhelm Meiſter den zuletzt genannten am vollſtändigſten mit der von uns aufgeſtellten Theorie der epiſchen Dichtung in Einklang finde, und demzufolge für den beſten halte, bedarf jetzt wol kaum noch einer ſpeciellen Auseinanderſetzung. Ja, Sie werden mich jetzt nicht misverſtehen können, wenn ich behaupte: er iſt, angenommen, daß in ihm auch nur die gleiche epiſche Kraft, wie in den anderen, wirkte, ſchon deshalb der beſte, weil er — der längſte iſt. Ein guter Roman muß lang ſein — ein Satz, von dem ich zu Nutz und Frommen der deutſchen Literatur wol möchte, daß man ihn auch umkehren könnte! Aber ein guter Roman muß in der That lang ſein, weil er nur ſo die Breite und Behaglichkeit haben kann, ohne welche die Ruhe der Betrachtung und mit der Ruhe die Schärfe der Beobachtung, und mit dieſer die ſaubere Ausmalung des Details unmöglich wird, die,

wie wir ſehen, ein nothwendiges Ingredienz epiſcher Dichtungen iſt.

Zwar ſcheint dieſer Satz auf den Werther und auf die Wahlverwandtſchaften keine Anwendung zu finden. Wo wäre, könnte man ſagen, eine ſchärfere Beobachtung, eine ſaubere Detaillirung denkbar, als in dieſen bewunderungswürdigen Werken? treten die Geſtalten, die Situationen nicht mit plaſtiſcher Wahrheit vor uns hin? glauben wir nicht Morgen-, Mittag- und Abendſonnenſchein, Regen und Wind, und Gebirg und Thal und Fluß und Wieſe, Wald und Park und Alles, was geſchildert wird, ſelbſt zu ſehen, zu hören und zu empfinden? ohne Zweifel; aber man bedenke, daß dafür auch der Kreis, in welchen uns der Dichter in dieſen Werken bannt, um ſo enger iſt — eng, wie das Thal von Waldheim, in welchem Werther mit dumpfem Hirn und ſchwerem Herzen umhertaumelt, ohne den Ausgang in die weite, weite Welt finden zu können: eng, wie Eduard's Parkanlagen im Verhältniß zu dem ungeheuren Wirkungskreis, der dem thatkräftigen Manne ſich nach allen Seiten grenzenlos aufthut. Nicht, als ob ich mein Auge gegen die ſchönen Fernſichten, die uns der Dichter ſelbſt aus dem Waldheimer Thal und aus Eduard's Park in die Welt thun läßt, verſchließen wollte! Ich

bewundere im Gegentheil die unerreichbare Kunſt, mit welcher er im Werther mit zwei, drei Strichen das dürre Philiſterium und den miſerablen Adel jener Zeit zu ſkizziren weiß, ſo daß die Troſtloſigkeit dieſer Verhältniſſe den Entſchluß des Helden, eine ſo engherzige, ausgetrocknete, liebeleere Welt zu verlaſſen, ordentlich einen gewiſſen Schein der Berechtigung erhält; und ebenſo fehlt es in den Wahlverwandtſchaften keineswegs an Ausblicken in das bürgerliche Leben und vor allem in das Treiben des Adels auf ſeinen Gütern und an den Höfen der Fürſten — aber was will das Alles am Ende ſagen, wenn wir an die Weltweite denken, die der epiſche Dichter uns erſchließen muß! Daß dieſe höchſte Aufgabe in dieſen beiden Romanen nicht zu löſen war, könnte man ſchon von vornherein aus der Natur ihrer Stoffe ſchließen, von denen der des Werther weſentlich lyriſch, der der Wahlverwandtſchaften weſentlich dramatiſch iſt, dramatiſch, wohlbemerkt, in dem Goethe'ſchen Sinne der paſſiven Tragik. Werther iſt der empfindende Menſch par excellence; deshalb iſt dieſer Roman auch in Briefen geſchrieben; aber die Briefe brauchten gar nicht an eine beſtimmte Perſon adreſſirt zu werden — es ſind Tagebuchblätter, oft nur lyriſche Ergüſſe, allerdings von höchſter poetiſcher Schönheit. Auf der andern Seite

offenbart ſich uns in den Wahlverwandtſchaften der tragiſche Urgrund, den wir ja darin erkannten, daß das Individuum ſich in ſeiner Individualität erhalten, leben und lieben will, und, damit gegen das vollkommen gleiche Recht der anderen Individuen ſich verſündigend, dieſe zerſtört, wie es von jenen wieder zerſtört wird. So gehen Ottilie und Eduard unter, und wenn der Hauptmann und Charlotte die Kataſtrophe auch überleben, ſo ſind ſie doch von da an gebrochene Exiſtenzen, die ihres Lebens nimmer froh werden können. — Schon daß die Helden dieſer Romane untergehen, iſt ein Beweis, daß ſie weſentlich unepiſcher Natur ſind. Die Aufgabe des Epikers: ein Abbild der unſterblichen Menſchheit zu geben, wird dadurch, daß der Held allen Gefährlichkeiten entrinnt, und endlich glücklich in dem Hafen landet, nach welchem er ſo viele Jahre das unwirthliche Meer nach allen Richtungen durchkreuzt hat, gleichſam ſymboliſch gelöst, und deshalb iſt der Schluß des Volksmährchens: wenn ſie nicht geſtorben ſind, ſo leben ſie heute noch, echt epiſch. Kann der Epiker ſeinen Helden nicht am Leben erhalten, ſo muß er wenigſtens ihm einen andern Helden ſubſtituiren, der dann der Träger der unſterblichen Idee wird, und vor Allem muß er uns eine mächtige hiſtoriſche Perſpective eröffnen, die uns über

die innere Kraft und Ständigkeit der Menſchenwelt vollkommen beruhigt.

Davon iſt weder im Werther, noch in den Wahlverwandtſchaften die Rede. Im Werther tragen die Handwerker mit dem Selbſtmörder gleichſam die Welt zu Grabe; und wenn in den Wahlverwandtſchaften auf den freundlichen Augenblick vertröſtet wird, in welchem die Liebenden, die nun neben einander im Grabe ruhen, dereinſt wieder zuſammen erwachen, ſo iſt damit auf das klarſte ausgeſprochen, daß dieſer, wie überhaupt jeder rein tragiſche Fall, von Haus aus, d. h. auf Erden unverſöhnlich iſt und höchſtens eine transcendentale Löſung verſtattet.

Ganz anders verhält es ſich mit dem „Wilhelm Meiſter.“

Schon der Plan des Wilhelm Meiſter iſt epiſch im höchſten Sinne. Wir könnten dieſen Plan etwa ſo bezeichnen: es handelt ſich in dieſem Roman um die Schilderung des Lebensganges eines Menſchen, der die ihm freilich im Anfang dunkle, allmälig aber immer heller werdende Idee vollkommener Bildung an ſich zu verwirklichen ſtrebt, und Alles und Jedes verſucht, und keine Mühe, keine Enttäuſchung, keinen Irrthum, ja keine Verirrung ſcheut, um dieſes höchſte Ziel zu erreichen. Ich glaube: man kann behaupten,

daß dieſer Vorwurf — ich will nicht ſagen: das einzige und unverbeſſerliche Schema, jedenfalls aber für den modernen Roman der beſten Schemata eines iſt; zum wenigſten wird dieſe Behauptung durch Romane wie Bulwer's Maltravers, Dickens' Copperfield und Thackeray's Pendennis beſtätigt, die ſämmtlich daſſelbe Thema behandeln und zu den vorzüglichſten Romanen nicht blos der engliſchen, ſondern der modernen Literatur überhaupt gehören.

Denn, wie ſich der Dichter dieſes Ziel höchſter Bildung auch denken mag, ſo viel iſt ohne weiteres klar, daß er ſo nicht nur veranlaßt, ſondern geradezu gezwungen wird, ſeinen Helden ſich durch alle möglichen Lebensſphären hindurchbewegen zu laſſen — einem Kometen gleich, der auf ſeiner wunderbaren Bahn durch alle Sternbilder des Himmels ſchweift — auf dieſe Weiſe die ganze Weite und Breite des Menſchenlebens in unabſehbarer Ferne erſchloſſen werden muß, und damit die höchſte, ja ſtreng genommen, die einzige Aufgabe des Epikers gleichſam ſpielend, abſichtslos abſichtlich gelöſt wird.

Die Beantwortung der Frage: was Goethe nun als das Ziel vollkommener Durchbildung anſieht, kann natürlich im Grunde genommen nur das Kunſtwerk, der Roman ſelbſt in ſeiner Ganzheit geben; wollen

wir aber eine beſtimmte Antwort, ſo finden wir ſie vielleicht in jener erhabenen Scene der Wanderjahre, wo der Aſtronom Wilhelmen in einer herrlich klaren Nacht von der Zinne des Schloſſes die Wunder des geſtirnten Himmels ſchauen läßt.

„Ergriffen und erſtaunt hielt er ſich beide Augen zu. Das Ungeheure hört auf erhaben zu ſein, es überwächſt unſere Faſſungskraft, es droht uns zu vernichten. Was bin ich gegen das All? ſprach er zu ſeinem Geiſte: wie kann ich in ſeiner Mitte ſtehen? — Nach einem kurzen Ueberdenken jedoch fuhr er fort. Wie kann ſich der Menſch gegen das Unendliche ſtellen, als wenn er alle geiſtigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden in ſeinem Innerſten, Tiefſten verſammelt, wenn er ſich frazt: darfſt Du Dich in der Mitte dieſer ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, ſobald ſich nicht gleichfalls in Dir ein herrlich Bewegtes, um einen reinen Mittelpunkt kreiſend hervorthut? Und ſelbſt wenn es Dir ſchwer würde, dieſen Mittelpunkt in Deinem Buſen aufzufinden, ſo würdeſt Du ihn daran erkennen, daß eine wohlwollende, wohlthätige Wirkung von ihm ausgeht und von ihm Zeugniß giebt.“

Ich ſagte: wie ſich der Dichter dieſes Ziel höchſter Bildung auch denken möge: es müſſe, wenn er uns

ſeinen Helden auf dieſer Bahn wandelnd zeigt, ein ſchönes epiſches Reſultat erzielt werden; — daß dieſes Reſultat um ſo ſchöner ſein wird, je höher dies Ziel geſteckt iſt, und je weiter ſich in Folge deſſen nach und nach der Horizont der Menſchheit dem Leſer erſchließen muß, bedarf wol keiner weiteren Ausführung.

Man hat Wilhelm Meiſter vorgeworfen, daß nur der erſte Theil: „die Lehrjahre“ von der ungebrochenen Kraft des Dichters getragen werde, der zweite dagegen: „die Wanderjahre“ unter den zitternden Händen des Alters zerbröckle. Der Bewunderer Goethe's kann es getroſt zugeben; aber wenn man das Schematiſtiſche der zweiten Abtheilung nur aus der matter und matter werdenden Productionskraft des greiſen Meiſters erklären zu können glaubt, ſo irrt man ſich doch gar ſehr. Goethe hatte — davon bin ich auf's Tiefſte überzeugt — das beſtimmte Gefühl, daß die unermeßliche Aufgabe, die er ſich geſtellt, auf dem gewöhnlichen Wege der detaillirten Erzählung gar nicht zu löſen ſei. Und weil er das ſah und doch die unerſchöpfliche Tiefe ſeines Genies ausgeben wollte, doch ſeine Ueberſicht der Menſchheit ganz geben wollte — begann er zu generaliſiren, zu ſchematiſiren, zu ſymboliſiren, die mathematiſchen Formeln gleichſam zu geben anſtatt des ausgeführten Exempels. Mir per-

sönlich ist das nur ein Beweis mehr für die von mir aufgestellte Theorie, daß die Aufgabe des Epikers überhaupt unendlich, d. h. unlösbar ist; daß das Abbild nie das Urbild decken kann.

Goethe mußte sich dessen vollkommen bewußt sein; er hätte sonst nicht gegen das Ende der Wanderjahre Wilhelmen an Natalien schreiben lassen können: „Wenn ich nun aber nach dieser umständlichen Erzählung zu bekennen habe, daß ich noch immer nicht an das Ziel meiner Absicht gelangt sei, und daß ich nur durch einen Umweg dahin zu gelangen hoffen darf, was soll ich da sagen? wie kann ich mich entschuldigen? Allenfalls hätte ich Folgendes vorzubringen: Wenn es dem Humoristen erlaubt ist, das Hundertste in's Tausendste durcheinander zu werfen, wenn er kecklisch seinen Lesern überläßt, das was allenfalls daraus zu nehmen sei in halber Bedeutung endlich aufzufinden, sollte es dem Verständigen, dem Vernünftigen nicht zustehen, auf eine seltsam scheinende Art nach vielen Punkten hinzuwirken, damit man sie in einem Brennpunkte zuletzt abgespiegelt und zusammengefaßt erkenne."

Goethe's durch und durch künstlerischer Geist widerstrebte es: nach Art des Humoristen, das Hundertste in's Tausendste durcheinander zu werfen; er hat es

positiv ausgesprochen: der Humor vernichtet zuletzt alle Kunst. Aber wird man fragen: vernichtet das Symbolisiren nicht zuletzt auch alle Kunst? und sind die Wanderjahre dafür nicht der eclatanteste Beweis?

So viel scheint fest zu stehen: daß Goethe, weil er den Humor verschmähte, ihm zum wenigsten nur einen verhältnißmäßig kleinen, zu kleinen Spielraum verstattete, die dadurch erzielte künstlerische Vollendung seiner epischen Dichtungen um einen schweren Preis erkaufte.

Was verstehe ich unter der künstlerischen Vollendung?*)

Zuerst die in der vollkommenen Congruenz des Ausdrucks und des Gedankens beruhende Schönheit der Sprache, die im Werther allerdings noch reichlich mit lyrischen Accenten gesättigt ist; in den Wahlverwandtschaften, dem tragischen d. h. raschlebigen Charakter dieser Dichtung gemäß, nicht selten in ein schnelleres, ich möchte fast sagen fieberhaftes Tempo geräth, das mit dem fieberhaft erregten Puls dieser unseligen Menschen Tact hält; und die im Wilhelm Meister ihren epischen Höhepunkt erreicht. Hier ist,

*) Eine vorzügliche Analyse der Goethe'schen Technik auf dem epischen Gebiet gibt „Berthold Auerbach's: Goethe und die Erzählungskunst. Stuttgart. Cotta'scher Verlag 1861."

ſelbſt in den erregteſten Momenten und Situationen, eine Ruhe des Vortrags, die den Leſer ſelbſt gleichſam zwingt, ruhig zu bleiben, und mit dem Dichter in keinem Augenblicke die Stelle des leidenſchaftsloſen, objectiven Betrachters der menſchlichen Dinge aufzugeben; und wiederum iſt in dieſer Ruhe ein vollkräftiges Leben, oft eine ſeltſame unwiderſtehliche Gewalt, daß ich dieſen in ſchönen, wohllautenden Perioden dahinwallenden Vortrag nur mit der breiten Waſſermaſſe eines mächtigen Stromes vergleichen kann, die, ſcheinbar kaum bewegt, dennoch in unaufhaltſamer Kraft „ohne Haſt, aber auch ohne Raſt" dem Oceane zufluthet.

Sodann die unübertroffene, vielleicht unübertreffliche Kunſt, mit welcher der Dichter ſeine Charaktere zeichnet, ohne daß wir auch nur jemals an das Modell erinnert würden, ohne daß wir auch nur jemals die allzuſcharfen Conturen des Cartons durch die Farbe, oder an der Farbe noch die einzelnen Pinſelſtriche wahrnehmen könnten. Wie durch Magie hervorgezaubert, ſo ſtehen dieſe Menſchen vor uns da: Lotte, Werther, Albert, Eduard, Ottilie, der Major, Charlotte, Wilhelm, Marianne, Philine, Laertes, Serlo, Aurelie, Mignon, der Harfenſpieler, und wie ſie all heißen; wir ſehen ſie, wir hören ſie, wir glauben ſie

bis auf die feinſten Beſonderheiten der Züge, der Haltung, der Ausdrucksweiſe, der Farbe der Augen und des Haares, des Tones der Stimme zu kennen, ohne daß wir kaum einmal anzugeben wüßten, wie dieſes Wunder denn nun eigentlich hervorgebracht iſt. — Daſſelbe gilt von den Situationen, die ſtets mit herrlichſter Klarheit und doch mit ſo wenigen Linien gezeichnet ſind, daß der Kenner, wenn er die Einfachheit, ja manchmal Dürftigkeit der angewandten Mittel mit der Größe, ja oft Gewaltigkeit der Wirkung vergleicht, bewundern und nur bewundern, lernen und nur lernen kann.

Zu der künſtleriſchen Vollendung rechne ich vor allem natürlich auch die Compoſition, d. h. den architektoniſchen Aufbau des Planes, das Verhältniß der Theile zu einander und die Unterordnung der Theile zum Ganzen. Man müßte ein ganzes Buch ſchreiben, wenn man Goethe's Meiſterſchaft in dieſem Punkte detailliren wollte — eine Meiſterſchaft, die allerdings am klarſten im Werther, den Wahlverwandtſchaften und Hermann und Dorothea hervortritt, weniger klar im Wilhelm Meiſter, wo die von uns nun ſchon zum öfteren conſtatirte Incongruenz der epiſchen Mittel und des epiſchen Zweckes in dem Maße, als die Dimenſionen des Gemäldes wachſen, deutlicher und

deutlicher hervortritt und der Natur der Sache nach hervortreten mußte.

Dieſe künſtleriſche Vollendung, ſagte ich, erreichte Goethe dadurch, daß er den Humor ausſchloß, ſo gut wie ausſchloß, den Humor, der, wie Sie das bei Jean Paul ſehen können, den Styl zerhackt und zerbröckelt; der ſeiner Natur nach durchaus in's Grenzenloſe treibt, wofür Sie wiederum in Jean Paul's Romanen und ebenſo in den Werken des größten engliſchen Humoriſten Lorenz Sterne's die eclatanteſten Beiſpiele haben.

Und der ſchwere Preis, um den unſer Dichter dieſe Vorzüge erkaufte?

Der Preis, daß er ſich im Grunde immer nur mit der glücklich ſituirten Minorität, die unter vielen andern Vorrechten auch das hat, ſich in ſchönen Formen bewegen zu dürfen, befaſſen konnte, und ganze weite Gebiete des Menſchenlebens und Menſchentreibens und ſomit natürlich des Menſchenherzens entweder ganz vermeiden, oder nur ſo obenhin berühren durfte. Ein geiſtreicher Mann machte einmal gegen mich die Bemerkung, daß Goethe in ſeinen Romanen keine Bedienten kenne und wollte damit ſagen, daß der Dichter uns fortwährend in Regionen halte, wo die menſchliche Bedürftigkeit mit ihren niedrigen Zwecken und ſchwerfälligen Mitteln nicht weiter in Frage komme.

Welchen äſthetiſchen Vortheil es gewährt, die Geſchichte ſo immer über dem Kleinkram des Lebens ſchwebend zu erhalten, liegt auf der Hand; aber bedürfen denn nur die Geſunden des Arztes? Was ſoll denn aus den Kranken werden? den Armen an Geld und Geiſt und Tugend? den Narren, Steckenpferdreitern, Tölpeln und Kalibans? aus der ganzen breiten Schicht des Volkes, auf der ſich der Wunderbau der modernen Bildung erhebt? aus der misera plebs contribuens mit ihren für den Glücklich-Situirten oft unverſtändlichen Leiden und oft nicht minder unbegreiflichen Freuden, mit ihren rauhen Wunderlichkeiten, lächerlichen Sonderbarkeiten und ſeltſamen Manieren, ihrer Beſchränktheit, ihrem Eigenſinn, ihrer Geſchwätzigkeit und Stummheit? Iſt das Alles, Alles, — ſind alle dieſe klopfenden, pochenden, hüpfenden, zuckenden Menſchenherzen verloren für den Dichter, weil ſie nicht im äſthetiſchen Tact ſchlagen und das Tempo gar zu häufig wechſeln, ſo daß der idealiſche Künſtler, wollte er in ſeinem Werke dieſen Herzſchlag wiedergeben, auf die ſchöne Harmonie, die ihm doch das erſte Erforderniß iſt, verzichten müßte?

Sie würden verloren ſein, wenn der Humoriſt den maſſenhaften Abfall von dem Werke des ſchönen Künſtlers nicht zu verwerthen verſtünde. Er und er

allein ſieht in den Ecken und Kanten, die unter dem Meißel des Bildners von dem Marmor abſprühen, daſſelbe Material, aus dem der Apoll von Belvedere und die Venus von Milo geformt ſind; ſieht dieſes Material ſelbſt noch in dem Staub der Werkſtatt, den der emſige Meiſter mit Füßen tritt. Und weil ſein Auge ſo gefeit iſt, deshalb darf er ſich mit Allem befaſſen; deshalb darf er durch die engen, unſaubern Gaſſen und Gäßchen der Metropolen des Reichthums und des Elends, der Bildung und der Unwiſſenheit und des Laſters ſtreifen, ohne daß er fürchten müßte, ſich zu verunreinigen.

Goethe, als idealiſcher Künſtler, fürchtet dieſe Verunreinigung; er läßt ſich ſelbſt mit ſeinen Gauklern und vagabundirenden Komödianten — und dieſe ſind im ſchlimmſten Falle doch noch immer Proletarier der Kunſt — nur ſo weit ein, als es ihm convenirt d. h. ſo weit er ſie für ſeine künſtleriſchen Gebilde noch verwerthen kann; was darüber iſt, iſt ihm vom Uebel; ich meine von äſthetiſchem Uebel, denn daß Goethe, der Menſch, ein echtes, menſchenfreundliches Herz beſaß, werden nur die leugnen, die ihn nicht kennen.

Seine idealiſche Natur zwang Goethen — denn das iſt der rechte Ausdruck — ſich überall der Mittel der idealiſchen Kunſt zu bedienen. Was mit dieſen Mit-

teln auf dem epiſchen Gebiete zu erreichen iſt, das hat er erreicht. Aber er hat auch durch ſeinen Hermann und Dorothea auf das ſchlagendſte bewieſen, daß die ganz unvermiſcht reine Kunſtform für den modernen Epiker nur noch zur Schaffung einer — immerhin vollendet ſchönen — Novelle, aber nicht eines Epos im großen Sinne ausreicht; und durch ſeine Bearbeitung des Reinecke Fuchs, durch die er ſich gleichſam von ſeinem künſtleriſchen Standpunkte aus mit dem Humor abzufinden ſuchte, daß der Humor, der nicht aus dem vollen Menſchenleben geſchöpft und in das volle Menſchenleben geſtreut wird, dem verſchütteten Salze gleicht.

Und hier entſteht nun die Frage: Was kann, was darf und was ſoll der moderne Epiker thun, damit er nicht aus der Scylla des Humors in die Charybdis des abſtracten Symboliſirens geräth und ſo oder ſo aufhören muß, als Künſtler zu wirken?

Aber die Beantwortung dieſer ſchwierigen, ja für den modernen Dichter verhängnißvollen Frage würde weit aus dem Bereiche unſerer Aufgabe fallen.

Ich habe ſowol in dieſer Vorleſung als auch in den vorhergehenden den Hauptaccent auf die möglichſt vollſtändige Analyſe desjenigen Begriffs gelegt, aus welchem die Dichtart, mit welcher wir es gerade zu

thun hatten, hervor wuchs. Bei der Kürze der mir zugemeſſenen Zeit mußte ich ſuchen, Sie auf einen Standpunkt zu führen, von dem aus Sie das Gebiet mit einem Blicke überſchauen konnten, ſo daß ſich nun, wie von ſelbſt alle Einzelnheiten an ihren richtigen Platz ſtellten. Sie auf alle dieſe Einzelnheiten ſpeciell aufmerkſam machen zu wollen, wäre eben ſo unmöglich geweſen, wie es unnöthig war. Sie kennen Ihren Goethe nach der Seite hin jedenfalls ſo gut, wie ich. Meine Aufgabe war, nachzuweiſen, wie unſer Dichter auf den verſchiedenen Gebieten ſeiner Thätigkeit ſich zu dem unveränderlichen äſthetiſchen Kanon verhält. Ich mußte mich hier gewiſſermaßen einem Kunſtgärtner vergleichen, welcher Sie in einem herrlichen Gewächshauſe herumführt. Sie brauchen den Mann wahrhaftig nicht, um zu erfahren, daß eine Roſe ſüß duftet, oder eine Victoria Regia eine prächtige Blume iſt. Aber er kann Ihnen doch vielleicht über die Natur der Pflanzen Aufſchlüſſe geben — Aufſchlüſſe, die Ihnen Ihre lieben Blumen erſt recht lieb machen werden. Unſer Intereſſe an den Dingen und unſere Liebe zu den Dingen wächſt in dem Maße, als wir tief und tiefer in ihren geheimnißvollen Kern dringen.

Der Humor, eine Uebergangsstufe.

I.

Es ist eine anerkannte Thatsache, daß die Natur bei den Uebergängen aus einer Periode in die andere die wundersamsten, abenteuerlichsten, phantastischsten organischen und unorganischen Gebilde producirte und daß noch jetzt auf der Grenze zwischen zwei bestimmt von einander geschiedenen Gattungen schwer zu bestimmende, weil an beiden Gattungen participirende Wesen sich finden. Dies Phänomen, welches trotz seiner scheinbaren Regellosigkeit ganz besonders geeignet ist, darzuthun, wie die Natur überall nach Regeln verfährt, nirgends sprungweise ein Resultat erreicht, sondern Eines aus dem Anderen in ununterbrochener Arbeit und stetiger Folge langsam und sicher entwickelt,

läßt ſich auch auf dem Gebiete der Kunſt beobachten und gewährt auch hier, wie es die intereſſanteſten Unterſuchungen hervorruft, ſo auch die erfreulichſten Einblicke in die Geſetze der idealen Welt.

In voller Würdigung dieſer Wahrheit hat die neuere Aeſthetik vielleicht kein Kapitel mit ſo großer Vorliebe bearbeitet, als das ſo überaus ſchwierige, ſo tief in Geheimniß gehüllte Kapitel des Humors. Hegel, Solger, Weiße, Viſcher, Ruge u. A. haben die ganze Fülle ihrer Gelehrſamkeit aufgewendet und ihren ganzen Scharfſinn aufgeboten, um die Natur dieſes Proteus, der ſich, ſo feſt wir auch den Blick auf ihn heften, ja, man möchte ſagen, je feſter wir den Blick darauf heften, in immer neue und immer unfaßbarere Geſtalten verwandelt, zu ergründen und zu erſchöpfen. Es ſcheint daher, nachdem ſo viel Fackeln und Leuchten der Wiſſenſchaft dieſen Gegenſtand in ein ſo helles Licht geſetzt haben, ſehr überflüſſig, ja wohl anmaßend, noch einmal darauf zurückzukommen, aber wenn auch für die Folge über den Humor im Ganzen und Großen nicht viel Neues wird vorgebracht werden können, ſo bleibt im Einzelnen doch noch gar Vieles zu erörtern und vor Allem der Verſuch zu wagen, die disjecta membra der wiſſenſchaftlichen Analyſe zu einem überſichtlichen Ganzen zuſammenzuſtellen. — Als einen

ſolchen beſcheidenen Verſuch bitten wir den geneigten Leſer die folgenden Zeilen betrachten zu wollen.

Das tiefſte Bedürfniß des Menſchen, die causa movens all' ſeines Philoſophirens, Theologiſirens, Aeſthetiſirens iſt ſeine, des Individuums, Vereinigung mit dem Abſoluten, oder, wie die Religion es ausdrückt, ſeine, des Kindes, des verirrten und in ſeiner Verirrung grenzenlos unglücklichen, unſeligen Sohnes, Rückkehr zum Vater. Nun iſt zwar dieſe Vereinigung in Wirklichkeit immer vorhanden, aber zu dem Bewußtſein, zu der vollen Gewißheit davon gelangt der Menſch erſt ſehr ſpät — in der Philoſophie, wenn er, wie Viſcher es ausdrückt, begreift, „daß die abſolute Idee auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes als ſolche zur Erſcheinung kommt, ſondern ſich blos in allen Räumen und im endloſen Verlaufe der Zeit durch einen beſtändig ſich erneuernden Proceß der Bewegung verwirklicht." Bis zu dieſem Reſultate iſt, wie geſagt, ein weiter Weg durch die ungeheueren, wundererfüllten, von Engeln und Dämonen wimmelnden Räume der Religion und durch die ſonnigen Gefilde der Kunſt, die mit den Dornenwäldern der Satire und zuletzt mit dem Gebiete endigen, das ſich der Humor zu ſeinem Reiche erkoren hat, ohne die Grenzen deſſelben weder ſelbſt genau

innehalten, noch gegen seine Nachbarn auf beiden Seiten schützen zu können.

Daß der Humor genau auf der Grenze, und zwar auf der Grenze zwischen Kunst und Philosophie, steht, dafür gibt es keinen schlagenderen Beweis, als den Umstand, daß sich hier dieselben Erscheinungen wiederholen, die wir auf der Grenze nach der anderen Seite, wo die Kunst sich von der Religion noch nicht ganz frei gemacht hat, beobachten werden. Dort wie hier haben wir es — und es sind dies die beiden einzigen Male, wo es auftritt — mit dem Häßlichen zu thun. Aber die Genesis desselben ist in beiden Fällen sehr verschieden, trotzdem daß die häßlichen Producte selbst ihre Wahlverwandtschaft nicht verleugnen können; oder wer hätte bei den Götterfratzen in den indischen und ägyptischen Tempeln nicht an die Carricaturen im Punch und anderen Witzblättern und umgekehrt bei diesen nicht an jene denken müssen? Es ist der Mühe werth, diesem Zusammenhang des Erhaben-Häßlichen mit dem Komisch-Häßlichen genauer nachzuforschen.

Der religiös gestimmte Mensch bleibt bis auf Weiteres in der Sphäre der Empfindung. Er will das Absolute weder denken, wie der Philosoph, noch es darstellen, wie der Künstler; er will es in sich tragen, sich mit ihm so durchdringen, daß aller Unter-

ſchied aufhört, er gleichſam ſeiner Creatürlichkeit los und ledig wird, die natura naturata mit der natura naturans in einer myſtiſchen Ehe zuſammenfließt. So lange ſich der Menſch auf dieſem rein religiöſen Standpunkte hält, liegt ihm nichts ferner, denkt er an nichts weniger, als aus ſich heraus zu gehen, das, was in ihm iſt, äußerlich darzuſtellen. Im Gegentheil, ein jeder Verſuch dieſer Art iſt ihm eine Entweihung, eine Profanation, ein Gräuel und Scheuel. Alle Religionen fangen mit dieſer tiefen Innerlichkeit an. Im Eichwald zu Dodona, wo die Seller, die „Nacktfüßigen", in heiliger Stille und Unſchuld die Gottheit anbeteten, gab es keine Bildſäule des olympiſchen Zeus, und überall, wo die Religion ſich nach einer Zeit der Indifferenz und der Oberflächlichkeit wieder vertieft, tritt ſie bilderſtürmeriſch auf, erklärt ſie die ſchönen Apollo- und Venusſtatuen für Bilder von Teufeln und Teufelinnen.

Nun iſt es aber dem Menſchen nicht gegeben, ſich lange in dieſer religiöſen abſtracten Stimmung zu erhalten; es wird ihm bei ſeiner Creatürlichkeit ſehr bald unheimlich in dieſer myſtiſchen Region, ſehr leicht bange bei dieſer Gottähnlichkeit; er fühlt das Bedürfniß, ſich mit ſeinem Gotte auseinanderzuſetzen, ſich vor ihm niederzuwerfen und ihn anbeten zu können. Zu dieſem

Zwecke muß er das innere, allerdings äußerst vage Bild objectiviren. In demſelben Moment aber, wo er hierzu den erſten Verſuch macht, verläßt er die Sphäre der Religion oder er ſetzt wenigſtens einen Fuß auf das Gebiet der Kunſt. Mit dem erſten Meißelſchlage, den der düſtre Aegypter gegen die Felſen von Abu Simbel that, ſich einen Tempel zu wölben, ſprangen alle Göttergeſtalten Griechenlands und Roms mit hervor, eröffneten ſich eine unendliche Perſpective in die heiligen Hallen der Kunſt.

Aber die rieſenweiten Vorhöfe zu dieſen Hallen ſind erfüllt mit gar ſeltſamen und zum Theil ſcheußlichen Geſtalten — den Ausgeburten ſcheinbar einer Phantaſie, die in der Erzeugung des grotesk Lächerlichen ſchwelgt. Und dennoch waren die Bildner dieſer halb lächerlichen, halb ſcheußlichen Figuren, dieſer Menſchenleiber mit Sperberköpfen u. ſ. w., ſehr ernſte, von heiligem Eifer ergriffene Menſchen, die nichts Geringeres beabſichtigten, als dem Gott, den ſie anbeteten, einen Leib zu geben, die mit Ueberſpringung der beſonderen Ideenkreiſe, in welche ſich die abſolute Idee auseinanderlegt, dieſe ſelbſt, alſo das Gewaltigſte, was des Menſchen Hirn faſſen kann, zum Ausdruck zu bringen verſuchten. Aber gerade, weil das dargeſtellte Abſolute eine contradictio in adjecto iſt, gerade

weil, was des Menſchen Hirn kaum faßt, des Menſchen Hand nicht tragen und halten kann, mußte dieſer Verſuch, deſſen Kühnheit immerhin die Bewunderung jedes nachdenklichen Geiſtes fordert, ſcheitern, konnte dieſer kreiſende Berg nichts Anderes als lächerliche Mäuſe und höchſtens coloſſale Scheuſale und ſcheußliche Coloſſe gebären.

Denn indem der religiöſe Menſch das Abſolute objectiviren will, iſt er gezwungen, ſich zu dieſem Zwecke eines Organons, der Phantaſie zu bedienen. Die Phantaſie iſt ein Denken in Formen. Die Form aber iſt der Ausdruck einer beſtimmten, nicht der abſoluten Idee. Wenn nun der religiöſe Menſch dennoch zur Form greift, ſo genügen ihm entweder nur die coloſſalſten Dimenſionen, höhlt er Felſentempel von Ellore, baut er Pyramiden, baute er am liebſten babyloniſche Thürme in den Himmel; oder wenn er auf dieſer Stufe, wo es ihm ſchlechterdings nur um Vergegenwärtigung des Abſoluten zu thun iſt, nichtsdeſtoweniger zum Beſonderen, z. B. der Menſchengeſtalt, ſeine Zuflucht nimmt, ſo ſieht er ſich gezwungen, die ſo entſtandene Form wieder zu negiren, um auszudrücken, daß er gar nicht den eigentlichen Sinn dieſer Form, ſondern vielmehr etwas ganz Anderes, nämlich das Abſolute, meine. In dieſer Abſicht zerſtört er

das Gebilde wieder, ſetzt einen Vogel-, einen Elephantenkopf auf den Menſchenleib, oder verzerrt die Züge des menſchlichen Antlitzes ſo, daß zuletzt nichts Menſchliches mehr darin bleibt und der nüchterne Betrachter einer ſpäteren Zeit darin nur noch eine lächerliche Caricatur erblickt.

Indeſſen, die durch ſo viele heterogene Elemente getrübte Phantaſie klärt ſich nach und nach. Das Mittel erweiſt ſich mächtiger als der Zweck. Die Form verlangt nicht nur einen Inhalt, ſondern einen beſtimmten Inhalt; ſie iſt es nicht zufrieden, überhaupt eine Idee, ſie will ihre beſondere Idee ausdrücken, von ihr erfüllt ſein, ſo daß Form und Idee ſich gegenſeitig decken. Nur ſo können wir uns aus den ſcheußlichen Götterfratzen ſemitiſcher Völker die wunderbar idealen Bilder der Griechen entſtanden denken. Und auch die Griechen hatten ihre archaiſtiſchen und archaiſchen Bildwerke mit den ungeſpaltenen Beinen und eng am Leibe klebenden Armen — Bildwerke, die — was ſehr bezeichnend iſt — den Späteren heiliger und göttlicher däuchten, als die herrlichſten Statuen aus der Werkſtatt des Phidias und Praxiteles, ebenſo wie der gläubige Katholik ein roh auf Holz oder Leinwand hingeklextes Bild der ſchmerzensreichen Mutter mit dem lieben Sohne den idealſten Geſtalten

Overbeck's vorziehen wird. Denn in demſelben Maße, in welchem die Kunſt gewinnt, verliert die Religion. Wenn auch beide im Anfang Hand in Hand zu wandeln ſcheinen, ſo trennen ſie ſich doch ſehr bald, um ſich von nun an durchaus feindlich gegenüberzuſtehen. Die Religion, die nicht bilderfeindlich und bilderſtürmeriſch iſt, hat ihre myſtiſche Tiefe, d. h. ihren eigentlichen Charakter, eingebüßt, und diejenige Kunſt, deren einziger Endzweck nicht der ſchöne Schein iſt, die noch etwas Anderes will, als in der beſtimmten Form eine beſtimmte Idee zur Erſcheinung bringen, iſt noch nicht oder nicht mehr eigentliche Kunſt. Die Kunſt zerſtört die Religion.

Wir werden auf dieſen Satz ſpäter zurückkommen, wenn wir das Wort Goethe's: „Der Humor zerſtört zuletzt alle Kunſt", zu erörtern haben.

Wird ſich die Phantaſie ihrer Grenzen bewußt, ſo tritt die abſolute Idee in den dunklen Hintergrund, auf welchen die jetzt erſt möglich gewordenen Bilder der beſonderen Ideen als auf ihren gemeinſchaftlichen Urſprung zurückweiſen. So iſt für Homer die „Ate" dieſer dunkle Hintergrund, ſo für den Sänger des 104. Pſalms, der die Werke Gottes (die beſonderen Ideen) ſo wunderbar ſchön preiſt, der Herr, von dem er bei ſeinem Loblied ausgeht, um ſchließlich, nachdem

er die ganze Reihe der Geſchaffenen an ſich hat vorüberziehen laſſen, zu ihm zurückzukehren.

Nun erſt, wenn der Menſch das ewige Schickſal als unerforſchlich und den Herrn als unergründlich in den Hintergrund ſchob, wenn der Geiſt, ermüdet von dem Schweifen in's Unendliche, das Unmögliche ſeines Verſuchs, das, „was in des Menſchen Hirn nicht paßt", durch die menſchliche Form auszudrücken, erkannt hat, ſich nun mit klarerem Auge umgeſehen hat in der Welt und mit den einzelnen Kreiſen des phyſiſchen und pſychiſchen Lebens vertrauter geworden iſt, tritt die Phantaſie an ihre rechte Stelle, kommt ſie zum rechten Gebrauch ihrer vorher nutzlos vergeudeten Kraft. Nun erſt wird das Schöne möglich, und wo die Verhältniſſe (wie in Griechenland) ganz beſonders günſtig ſind, wirklich. Hat die Phantaſie aber einmal den rechten Kreis ihrer Wirkſamkeit berührt, ſo ruht ſie nicht, bis ſie ihn erfüllt, bis ſie alle Erſcheinungen des Lebens in dieſen Kreis gezogen hat. So darf uns die Ueberfülle der griechiſchen Göttergeſtalten nicht Wunder nehmen. Sie ergänzen ſich gegenſeitig, ſie ſtellen jede eine beſondere Modification der abſoluten Idee (auf die es im Grunde immer ankommt) dar; ſie ſind die durch das Prisma der Kunſt gebrochenen Farben des einen reinen Lichtes. Wie der Pſalmiſt

nur den Herrn preiſen will, und dies doch nicht anders kann, als dadurch, daß er des Herren Werke preiſt und Erde, Meer und Himmel zu Zeugen ſeiner Herrlichkeit macht, ſo betet auch der Grieche die Gottheit in ihrem ſchönſten Werke, im Menſchen, an und macht den olympiſchen Herrſchergreis und den herrlichen Jüngling von Belvedere und die liebe, ſchöne Frau von Melos zu Repräſentanten der Gottheit.

Denn dieſen repräſentativen Charakter hat alle ſchöne Kunſt, und dies iſt ihre Achillesferſe. Sie kann auf die Dauer die tiefe, unerſchöpfliche Sehnſucht des Menſchen nach dem Abſoluten nicht befriedigen. Es kommen in dem Leben eines Jeden, und wäre er der Kunſt noch ſo ſehr zugethan, und hätte er bis dahin noch ſtets in ihr ſeine Seligkeit gefunden, Zeiten vor, wo er, wie Heinrich Heine, einſieht, „daß die liebe Frau von Melos keine Arme hat und ihm nicht helfen kann.“ Dann iſt es vorbei mit dem Glauben an die beſeligende Macht der ſchönen Kunſt. Die Löſung des großen Problems, wie das Kind zum Vater zurückkommen, wie das in den Widerſprüchen des realen Daſeins verwickelte Individuum Theil haben könne an der ewigen Herrlichkeit der Idee, iſt in der Kunſt nur eine ſcheinbare. Damit die Kinder der Leto ewig leben, müſſen die Kinder der Niobe ſterben,

d. h. damit das Kunſtwerk ſchön ſei, müſſen alle Menſchen häßlich ſein. Der Erdenreſt, von welchem die Gebilde der Kunſt befreit ſind, er laſtet um ſo ſchwerer auf uns, den Künſtlern. Sie ſind enthoben dem Gemeinen, dem ewig Geſtrigen, wir ſind um ſo tiefer darein verſenkt. Das unauslöſchliche Gelächter der ſeligen Götter an der Tafel des Zeus tönt wie ein Hohn in das Ohr des krankheitgequälten, mühſalbehafteten Sterblichen. Er hat ſie ausgeſtattet mit allen Herrlichkeiten, die ſeine ſchöpferiſche Phantaſie hervorzubringen vermochte, und ſie laſſen ihn in Elend und Noth verſchmachten; ſie haben „kein Ohr, zu hören ſeine Klage," ſie haben „keinen Arm, ſich des Bedrängten anzunehmen." Denn dieſe ſchönen Geſtalten ſind todt und ſind nur dadurch ſchön, daß ſie todt ſind, da das Leben dem Schönen nur die Dauer eines Augenblicks gewährt, und was unſterblich im Geſang leben ſoll, im Leben ſelbſt untergehen muß.

Die ſchöne Kunſt ſammelt die ſich in den Individuen brechenden Strahlen der (beſonderen) Idee (die abſolute Idee unvermittelt darzuſtellen, hat ſie längſt als eine Unmöglichkeit erkannt) in einem Brennpunkt. Dieſer Brennpunkt iſt das Ideal, das Kunſtwerk. Erfüllte nun das Ideal ſeine Aufgabe, der Träger der Idee zu ſein, ſo wäre es gut und das Individuum

könnte das Unglück, zur Gemeinheit verurtheilt zu ſein, damit das Ideal ſchön und herrlich ſei, zur Noth verſchmerzen. Nun aber iſt dies nicht der Fall, und daß es nicht der Fall iſt, zeigt ſich am deutlichſten da, wo der ariſtokratiſch-repräſentative Charakter der ſchönen Kunſt ſeinen höchſten Ausdruck gewinnt: in der Tragödie. In der Tragödie geht der Held, d. h. der Repräſentant der Idee, unter, zugleich aber auch die Idee, d. h. die ideale Kunſt kann die Idee nicht retten, da ſie nur das Ideal als den einzigen Vertreter derſelben kennt und dieſer unter der Laſt ſeiner Aufgabe zuſammenbricht.

„Iſt dies das verheißene Ende?“ ſo fragt der Geiſt, der ſich bis dahin gläubig dem Ideal anvertraute (um durch daſſelbe zur abſoluten Idee zurückzukommen), wenn er, an dieſer jähen Kluft angelangt, für den Augenblick weder vorwärts (zur Philoſophie), noch rückwärts (zur Religion) gelangen kann.

Und hier nun, in dieſer Noth, tritt der Humor als Retter auf, der Humor, der das Individuum darüber belehrt, daß es, gemein wie es iſt, dennoch Theil hat an der ewigen Herrlichkeit der abſoluten Idee, daß die abſolute Idee leer wäre, wenn ſie ſich nicht in den beſonderen Ideen auseinanderlegte, und daß die beſonderen Ideen wohl durch das Ideal nothdürftig repräſ-

ſentirt werden können, ihr eigentliches vollkräftiges Leben aber doch nur in der Geſammtmaſſe aller ihrer Individuen haben, mithin die abſolute Idee ſo wenig ohne das Individuum, wie das Individuum ohne die abſolute Idee gedacht werden kann.

Dieſes Reſultat kommt offenbar nicht ohne Reflexion zu Stande, iſt ohne Zweifel kein Product der Phantaſie (des Denkens in Formen), ſondern des eigentlichen, d. h. des ſpeculativen Denkens. Es ſcheint alſo, als ob wir in dem Augenblick, wo wir zu dieſer Einſicht gelangen, das Gebiet der Kunſt verlaſſen und ihr Organon, die Phantaſie, aufgeben müßten, um zur Wiſſenſchaft überzugehen und fortan nicht mit Bildern, ſondern Begriffen zu operiren.

Dies iſt allerdings das Ende des ganzen Proceſſes, aber, wie ſchon oben bemerkt, die Uebergänge aus einer Sphäre in die andere ſind niemals ſo plötzlich, und wie auf dem Punkte, wo die Religion in die Kunſt überging, der Menſchengeiſt erſt nach und nach den alten Gehalt der neu ergriffenen Form zu accommodiren verſtand, ſo ſucht er jetzt die alte, liebgewonnene Form feſtzuhalten, obgleich der neue Gehalt nicht mehr dafür paſſen will, und wie dort die künſtleriſche Form endlich den Sieg über die religiöſe Empfindung davontrug, ſo zerſtört jetzt die humoriſtiſche Weltanſchauung

(ein Reſultat des ſpeculativen Denkens) nach und nach die künſtleriſche Form.

Es iſt bezeichnend für die amphibienhafte Natur des Humors, daß er, ebenſo wie er in der Dialektik des Begriffs als Uebergangsſtufe zweier geiſtiger Sphären erſcheint, auch in der Geſchichte der Individuen und der Völker in den Perioden auftritt, wo ſich, oft unter inneren und äußeren Kämpfen, ein neues Leben entwickelt. Das naive Alterthum kennt den Humor ſo wenig, wie ihn das Kind kennt, das mit gläubigem Herzen zuhört, wenn ihm die Mutter erzählt von dem lieben Vater im Himmel, der Sonne, Mond und Sterne und Alles, was iſt, geſchaffen habe. Auch der Jüngling kennt den Humor nicht, ſo lange er noch an die Verwirklichung ſeiner Ideale glaubt und in dieſem Glauben kühn hinausſteuert auf das hohe Meer des Wettens und Wagens. Aber auf der Stufe, wo ſich in dem unausbleiblichen Kampfe mit den Stürmen, die nun hereinbrechen, aus dem Jüngling der Mann entwickelt, in der Zeit, wo die Pfeile und Schleudern des wüthenden Geſchicks ihm eine ſchöne Hoffnung nach der andern zertrümmern, und er noch nicht zur vollen Erkenntniß gekommen iſt, daß dieſe ſchöne phantaſtiſche Spiegelung, die ihm die reale Welt verdeckte, verſinken mußte, wollte er überhaupt

jemals ein Mann werden — auf dieſer Stufe, in dieſer Zeit treibt der Humor die üppigſten Blüthen, lächelt der Jüngling-Mann in ſeinen Schmerz hinein, witzelt er über ſeine Verzweiflung ſo lange, bis er mit ſich und der Welt in's Reine gekommen, das heißt, bis zur wiſſenſchaftlichen Erkenntniß vorgedrungen iſt.

Nicht anders iſt es in der Geſchichte der Menſchheit. Als die griechiſche Kunſt zuſammen mit dem griechiſchen Leben den Höhepunkt erreicht hatte und nun, nachdem ſie ihre Miſſion erfüllt, der Philoſophie den Platz räumen mußte, trat für die kurze Zeit des Uebergangs das Interregnum des Humors ein. Ariſtophanes ſteht zwiſchen Sophokles und Ariſtoteles. So begleiten Humor und Satire den Verfall des römiſchen Reiches, ſo wuchert der Humor üppig empor gegen das Ende des Mittelalters, ſo findet er ſich überall nicht nur auf der Schwelle weltgeſchichtlicher Zeitabſchnitte, ſondern auch in dem Leben der einzelnen Völker, wenn für ſie eine Uebergangsepoche gekommen iſt. So hat, um nur ein Beiſpiel zu erwähnen, das Jahr 1848 bei uns neben ſo unſäglich viel Traurigem ſo viel Humoriſtiſches nicht nur producirt, ſondern auch conſumirt, wie vielleicht ſonſt ein ganzes Jahrzehnt ruhiger Entwickelung.

Nachzuweiſen nun, wie aus dieſer Grenzſtellung des Humors zwiſchen Kunſt und Philoſophie ſeine ganze ſcheinbar ſo wunderbare Natur einfach zu erklären iſt, wie er, an der Natur beider Sphären participirend und von der einen die Form, von der andern den Inhalt entlehnend, jene zertrümmert, ohne doch dieſem gerecht werden zu können — das ſoll die Aufgabe des folgenden Kapitels ſein.

II.

Wir ſahen, daß der Menſch, wenn er zur Einſicht gelangt, wie die Kunſt ſeine höchſte Sehnſucht, die Sehnſucht, ſich als theilhabend an der Herrlichkeit der abſoluten Idee zu fühlen, nicht befriedigen könne, folgerichtig das Gebiet der Kunſt verlaſſen und (nicht zur Religion, denn von dieſer kommt er her, ſondern) zur Philoſophie fortſchreiten müßte. „Denn“, ſagt Schopenhauer (die Welt als Wille und Vorſtellung, II. S. 405), „die Antwort der Künſte, ſo richtig ſie ſein mag, wird jedoch immer nur eine einſtweilige, nicht eine gänzliche und finale Befriedigung gewähren.

Sie geben immer nur ein Fragment, ein Beiſpiel ſtatt der Regel, nicht das Ganze, als welches nur in der Allgemeinheit des Begriffs gegeben werden kann. Für dieſen daher, alſo für die Reflexion und in abstracto eine eben deshalb bleibende und für immer genügende Beantwortung jener Frage zu geben, — iſt die Aufgabe der Philoſophie."

Indeſſen dieſer Uebergang macht ſich nicht ſo plötzlich, zum mindeſten nicht bei Völkern oder Individuen, welche es ſich ernſt ſein ließen mit der heitern Kunſt und ganz ernſtlich in der Seligkeit des Schaffens oder nachſchaffenden Genießens eine finale Befriedigung zu finden hofften. Das Gefäß verliert den Geruch von dem, womit es urſprünglich angefüllt war, nicht ſo leicht. Der noch vor einem Augenblick dichteriſch erregte Geiſt kann, wenn ihm plötzlich die Einſicht von der Unzulänglichkeit des Mediums, durch welches er zum reinen Licht vordringen wollte, klar wird, ſich nicht ſofort in die ruhige contemplative Stimmung verſetzen, welche die conditio sine qua non des wiſſenſchaftlichen Erkennens, des ſpeculativen Denkens iſt. Er weiß es, der Kampfplatz iſt ein anderer geworden, aber er legt deshalb die alten lieben Waffen nicht aus der Hand. Er verſucht es noch eine Weile mit denſelben Werkzeugen, in deren Behandlung er es zu

einer ſolchen Virtuoſität gebracht hatte; er will durch das Organon der Phantaſie das Reſultat, nicht dichteriſch intuitiven Schauens, ſondern philoſophiſch ſpeculativen Denkens darſtellen; er will noch ein Bild geben, ohne zu bedenken, daß, ſo groß er auch die Leinwand ſpanne, was er abbilden will, nach allen Seiten darüber hinausreicht, ja daß, ſtreng genommen, was er abbilden will, ihm in keinem Augenblicke wirklich ſitzt, ſondern in einer fortwährenden Metamorphoſe begriffen iſt.

Denn die Idee, die er bis dahin in dem ſchönen Kunſtwerk verkörpert ſah, die ihm in dem Ideal ein Hic! zurief, dem er mit gläubiger Seele lauſchte, hat jetzt an die Stelle des Hic! ein Ubique! geſetzt. Er, der früher das ganz Gemeine und ewig Geſtrige ſo tief verachtete, hat nun erkannt, daß die Idee ſich gerade in dem Gemeinen und Geſtrigen fort und fort behauptet, daß die Idee auch nicht der Kleinſten und Geringſten *Eines* verloren gehen läßt, ſondern will, daß Alles Theil habe an ihrem ewigen Leben. „Kommt her zu mir Alle, die ihr mühſelig und beladen ſeid, ich will euch erquicken," ſo ſagt die Religion der Liebe und ſo ſagt der Humor. Nicht an die Großen, die Weiſen, die Reichen, die Geſunden und Kraftvollen wendet er ſich, ſondern an die Kleinen, die Einfältigen,

die Armen, die Kranken und Schwachen. Ja, er wendet ſich an dieſe ganz vorzugsweiſe gern, weil, wenn es ihm gelingt, den Beweis zu liefern, daß auch in dieſe dunkeln Regionen das Licht der Idee dringt, ſich die Ubiquetät derſelben gerade am herrlichſten offenbart. Dies iſt auch nebenbei der Grund, weshalb der eigentliche Humor erſt mit dem Chriſtenthume möglich wurde. So lange die Götter auf ihrem Olymp in unnahbarer Höhe thronten, höchſtens ſich auserwählten Sterblichen dann und wann in Liebe geſellten, mit ihnen Heroen und Heroinnen, Helden an Kraft und Wunder der Schönheit zeugten und ſo eine höchſt excluſive Ariſtokratie begründen halfen, die mit dem großen Pöbelhaufen ſehr wenig gemein hatte — oder ſo lange ein Jehovah als abſoluter Herrſcher im Himmel regierte, der die Erde zu ſeiner Füße Schemel hatte und ſich nur durch den Mund der Propheten und Prieſter, ſeiner auserwählten Werkzeuge, den übrigen Menſchen offenbarte — ſo lange war das erlöſende „Wort bei Gott und Gott war das Wort"; ſo lange galt nur, was durch Kraft und Schönheit ſeine Abkunft von den Göttern documentirte, und ſelbſt dieſen wenigen Glücklichen wurde es oft bange bei ihrer Gottähnlichkeit, und ſie klagen bei Homer und bei den Tragikern in oft rührenden Tönen über die Hinfällig-

keit ſelbſt der ſtolzeſten Kraft, über die fürchterliche Unſicherheit des Menſchenloſes und den grimmen Neid der Olympier. Das Antlitz des Jehovah glättet nie ein freundlich mitleidiges Lächeln, wenn er auf ſeine irrenden, ſtrauchelnden Menſchenkinder herabſchaut, und wenn Zeus über all' den Erdenjammer einmal gelegentlich nachdenkt, hat er nur das kalte, ſchneidende Wort: *ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ σφῇσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπέρμορον ἄλγε ἔχουσιν.* Nein, das Wort mußte Fleiſch, der Gottesſohn als des Menſchen Sohn geboren werden, und, in einer Krippe liegend, die Anbetung der Könige empfangen, bis ſich der Menſch bewußt wurde, daß, weil er klein und einfältig und ſündhaft und krank iſt, er darum noch nicht verſtoßen iſt, ſondern daß Alle gleicherweiſe berufen ſind. Nun erſt werden dieſe ungeheuren Gegenſätze, dieſe ſcheinbar unlösbaren Widerſprüche des ganz Gemeinen, welches ſich als koſtbares Gefäß der Idee erweiſt, des unförmlichen Steins, der von den Bauleuten verworfen und von dem Meiſter zum Eckſtein gewählt wird, gelöſt; nun erſt beginnen die Saturnalien, in welchen den Sclaven der Sünde, des Laſters, der phyſiſchen und moraliſchen Häßlichkeit die Ketten abgenommen werden, ſie ſich als frei und rein und ſchön und mächtig fühlen. Des-

halb der durch und durch demokratiſche Charakter des Humors. In der Religion herrſcht der eine Jehovah und vor ihm ſind wir „allzumal Sünder und ſaufen Unrecht wie Waſſer“; in der ſchönen Kunſt zählen nur die Heroen, die Ariſtokraten der Schönheit, der Tugend (virtus), der Kraft und des Reichthums, alle Uebrigen ſind Heloten, die ſo häßlich ſind, daß ſie ſelbſt das Laſter nicht häßlicher machen kann; aber der Humor verjagt die dreißig Tyrannen und proclamirt die Souverainetät des Demos; in dem Gebiete des Humor herrſcht kein Einzelner, weil ſie Alle herrſchen; ja der Humor iſt ſo eiferſüchtig auf dieſe Volksſouverainetät, daß er die Themiſtokles und Ariſtides lieber oſtrakiſirt, als ſie in ihrer Tugend und Weisheit, gleichſam ein lebender Vorwurf für die weniger vom Schickſal Begünſtigten, gewähren ließe. Für den Humor exiſtirt nichts Großes, aber auch nichts Kleines, ebenſo wenig, wie für die Wiſſenſchaft, denn er iſt, wie dieſe, ſich der Ubiquetät der Idee bewußt. Der Inhalt iſt bei beiden genau derſelbe; beide wollen den Nachweis liefern, daß in der Unendlichkeit des dialektiſchen und empiriſchen Zuſammenhangs Alles vermittelt und jede ſogenannte Unmittelbarkeit, ſie möge einen Namen haben, welchen ſie wolle, ein Product des Aberglaubens oder der Unwiſſenheit iſt.

Was den Humor von der Philoſophie unterſcheidet, iſt alſo die Form. Die Wiſſenſchaft operirt mit Begriffen, der Humor noch immer mit Bildern. Das Organon der Wiſſenſchaft iſt das logiſche Denken, das des Humors noch immer die Phantaſie. Der Humor weiß ſo gut wie die Wiſſenſchaft, daß man der Idee in die Breite des realen Daſeins folgen muß, will man ſie in ihrer Wahrheit und Wirklichkeit erkennen und begreifen, aber er ſchreibt deshalb keine philoſophiſchen, theologiſchen, juriſtiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Werke, ſondern immer noch Dramen, Gedichte, Romane, thut alſo der Form nach ſcheinbar genau daſſelbe, was der Dichter auch thut, um ſeinen poetiſchen Ideen einen Ausdruck zu geben.

Bevor wir uns indeſſen in der Werkſtatt des Humors genauer umſehen und beobachten, wie ſeine wunderſamen Gebilde zu Stande kommen, müſſen wir noch einen Augenblick in der Vorhalle verweilen. Zu dem Humor, der ſelbſt nichts weiter als eine Uebergangsſtufe iſt, gelangt man wiederum nur durch eine Uebergangsſtufe, und dieſe iſt die Satire. Es iſt nicht möglich, ſich einen richtigen Begriff von jenem zu verſchaffen, wenn man ſich nicht vollſtändig über das Weſen und die Bedeutung dieſer klar geworden iſt. In der Satire nämlich ſtehen noch die beiden

Gegenſätze, die Idee und die Realität, die in dem Humor ihre Verſöhnung feiern, ganz unvermittelt neben einander. Wenn der Humor der Heiland iſt, welcher ſeine Hand ausſtreckt über die arme Sünderin und zu ihr ſpricht: „ſtehe auf, deine Sünde iſt dir vergeben“, ſo iſt die Satire der Prediger in der Wüſte, der das Laſter mit Feuerworten geißelt, aber keinen Balſam hat für die Wunden, die er ſchlägt. Ja, der Satiriker verzweifelt an der Heilung dieſer Wunden, aber er meint, daß die offene Wunde doch noch weniger gefährlich iſt, als die, welche unter der trügeriſchen Hülle, mit der ſie Heuchelei und falſche Scham verdecken, im Verborgenen forteitert, und deshalb reißt er erbarmungslos den Verband ab und hat kein Ohr für das Wehegeſchrei des unglücklichen Opfers. Niemand kann von der unausſprechlichen Herrlichkeit der Idee tiefer durchdrungen, inniger gerührt ſein, als der Satiriker, aber trotzdem oder vielmehr gerade deshalb findet auch Keiner die Wirklichkeit ſo unſäglich gemein, iſt Keiner von dem Erdenreſt, der allen Dingen anhaftet, empfindlicher beleidigt, als gerade er. Für ihn iſt die helle Sonne am Himmel nicht ohne Flecken und an der köſtlichſten Porzellanvaſe entdeckt ſein mikroſkopiſch ſcharfes Auge einen Makel, der den Werth des Gefäßes auf Null reducirt. Der Schmutz, der

allen Dingen anhaftet, widert ihn an; der Mißklang, den sein Ohr in jeder Harmonie heraushört, bringt ihn zur Verzweiflung. Und in dieser seiner Verzweiflung wühlt er in dem Schmutz, lacht er schrill und gell in „das Tollhaus von Tönen“ hinein, streut er Asche auf sein Haupt, umgürtet er seine Lenden mit härenem Gewande oder reißt, wie König Lear, sich die Kleider vom Leibe und ruft: fort, fort, ihr Zuthaten! Der natürliche Mensch ist nichts weiter, als solch' ein armes, nacktes, zweizinkiges Thier! — Die Methode, durch welche der Satiriker zu seinen Resultaten gelangt und die unübersteigliche Kluft zwischen der Herrlichkeit der Idee und der Gemeinheit der Wirklichkeit mit einem so grellen Licht erleuchtet, ist im Grunde außerordentlich einfach. Er braucht sich nur zur Sonnenhöhe der Idee zu erheben und von dort aus auf die reale Welt hinabzublicken, so wird ihm Alles, selbst das menschlich Höchste und Größte, in lächerlicher Kleinheit und Unbedeutenheit erscheinen, oder er braucht sein Auge nur in nächste Nähe mit der Wirklichkeit zu bringen, so werden ihm die unbedeutendsten Flecken und Makel nicht nur nicht entgehen, sondern, weil aller Maßstab fehlt, scheinbar in's Ungeheure wachsen. Swift, als er seine berühmten Reisen Gulliver's, dieses Musterwerk der Satire, schrieb, war sich dieser Methode

entweder deutlich bewußt, oder hat sie, ohne es zu wissen und zu wollen, mit dem unfehlbaren Instincte des Genie's befolgt. Seine „Liliputaner" und seine „Riesen von Brobignak", die Einen mit ihren winzigen Tugenden, die Anderen mit ihren colossalen Lastern, sind die Menschen, wie sie der Satiriker sieht, je nachdem er sie durch die concave oder convexe Seite seines Glases betrachtet. Der Satiriker ist der Pessimist pur sang.

Er ist es gerade so, wie der Humorist der Optimist par excellence ist. Wenn jener die Menschen in Bausch und Bogen für Zöllner und Sünder erklärt und in die Einsamkeit flieht, um nichts mit ihnen gemein zu haben, so setzt sich dieser mit ihnen zu Tisch und findet, daß die Leutchen, im Grunde genommen, gar so übel nicht sind, ja manche ganz schätzenswerthen Eigenschaften besitzen; wenn jenem die Fliege, die ihn umsummt, das ganze köstliche Mahl des Lebens verdirbt, so fängt dieser den kleinen Störenfried, öffnet ihm das Fenster und sagt: die Welt ist groß genug für dich und mich. Der Humorist ist nicht weniger durchdrungen von der Herrlichkeit der Idee, aber er weiß von dieser aus einen Weg zu finden hinab auf die platte Erde. Seine Methode ist der des Satirikers vielfach ähnlich und doch in der Hauptsache gänzlich

von jener verſchieden. Jean Paul beſchreibt ſie, indem er „die drei Wege angiebt, die er ausgekundſchaftet habe, nicht um glücklich, aber glücklicher zu werden“. „Der erſte“, meint er, „der in die Höhe geht, iſt, ſich ſo weit über die Gewölke des Lebens hinauszubringen, daß man die äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäuſern und Gewitterableitern von Weitem unter ſeinen Füßen nur wie ein zuſammengeſchrumpftes Kindergärtchen liegen ſieht; — der zweite iſt, gerade herabzufallen in's Gärtchen und da ſich ſo einheimiſch in einer Furche einzuniſten, daß, wenn man aus ſeinem Lerchenneſte herausſieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuſer und Stangen, ſondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Neſtvogel ein Baum- und zugleich Regenſchirm iſt. — Der dritte endlich, den ich für den ſchwerſten und klügſten halte, iſt der, mit beiden zu wechſeln.“ — Dieſer dritte Weg nun iſt der, welchen der Humor einſchlägt, und aus dieſem fortwährenden Wechſel des Standpunkts, von welchem aus der Humoriſt die menſchlichen Dinge betrachtet, entſteht die eigenthümlich wechſelvolle Beleuchtung, die das Charakteriſtiſche und zugleich der hohe Zauber aller humoriſtiſchen Producte iſt. Der Humor iſt ein Januskopf, deſſen eines Geſicht ſich ſtets gegen die Idee, deſſen anderes ſich fortwährend gegen die Wirk-

lichkeit wendet. Er darf, will er nicht sofort aufhören, seinen Namen zu verdienen, diese nur in dem Lichte jener, jene nur als diese beleuchtend darstellen. Er muß uns jeden Augenblick anschaulich machen, daß die Idee weder ohne die gemeine Wirklichkeit, noch diese ohne jene sein und gedacht werden kann.

Das ist es eben: der Humorist muß diese philosophische Wahrheit anschaulich machen; er darf uns nicht, wie der Philosoph, darauf vertrösten, „daß die Idee sich in allen Räumen und im endlichen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Proceß der Bewegung verwirklicht", darf uns nicht, wie der Künstler, mit dem schönen Scheine, als sei das ideale Kunstwerk wahrhaft der Repräsentant aller Individuen seiner Gattung, täuschen, sondern soll den Nachweis liefern, daß die absolute Idee in jedem einzelnen Punkte des Raumes und der Zeit zur Erscheinung kommt.

Diese Aufgabe vollständig zu lösen, ist offenbar unmöglich und gelingt dem Humor auch nicht, so sehr er sich auch darum bemüht. Der Kampf mit der Häßlichkeit und Gemeinheit, auf den er, der Optimist, der Alles, was ist, schön und sehr gut findet, sich einlassen muß, ist ein verzweifelter. Vergebens, daß er das ganze Arsenal seiner Waffen aufbietet und ohne

Aufhören ironiſirt, parodirt, traveſtirt, carikirt — es hilft Alles nichts, der Hydra wachſen immer neue Köpfe. Der Humoriſt iſt wie der Zauberlehrling in Goethe's Ballade. Er hat den Zufall, den der alte Meiſter der ſchönen Kunſt ſorgfältig einſchloß, entfeſſelt, und der Zufall mit ſeinem ganzen Gefolge von Ungereimtheiten, Abgeſchmacktheiten, Ungehörigkeiten ergießt ſich nun in Strömen über ihn. Und wenn er tauſend Arme hätte, er kann die Fluth nicht bewältigen. Für den einen Fall, in welchem er uns die Berechtigung des Zufalls nachwies, ſind unzählige andere, wo er uns den Nachweis ſchuldig bleibt. Es iſt eben eine Arbeit in infinitum, und deshalb hören ſo ſehr viele humoriſtiſche Werke (Sterne's Tristram Shandy, Sentimental Journey, die meiſten Romane Jean Paul's, die Komödien des Ariſtophanes u. ſ. w. u. ſ. w.) nur auf, aber endigen nicht.

So zerſprengt der philoſophiſche Gehalt des Humors die künſtleriſche Form, die er nicht aufgeben will, und Goethe hat vollkommen Recht, wenn er den Ausſpruch thut: „der Humor zerſtört zuletzt alle Kunſt.“ Er thut dies nicht bloß dadurch, daß er, um die Idee zu retten, die Häßlichkeit auf die Spitze treiben und zur Carikatur ſeine Zuflucht nehmen, die Form alſo gefliſſentlich zerſtören muß, ſondern vor Allem, indem

er die Grenzen, welche den einzelnen Künſten vorgeſchrieben ſind, nicht reſpectiren kann und in den einzelnen Künſten wiederum die beſonderen Gattungen durcheinandermiſcht. Wenn Hogarth ganze Lebensläufe in auf- und abſteigender Linie bildlich darſtellt, ſo uſurpirt er dadurch offenbar ein ausſchließliches Recht der Dichtkunſt, und wenn die moderne Poſſe (ebenſo wie die antike) alle nur möglichen Künſte in Contribution ſetzt, ſo wird dadurch jede einzelne ihrer Würde beraubt.

Der Humor, ſich dieſes ſeines kunſtfeindlichen Weſens wohl bewußt, wählt ſich deshalb am liebſten diejenige Form der Dichtkunſt (denn die anderen Künſte, vor Allem Plaſtik und Baukunſt, ſind von ſo ſtrengen Grenzen umſchrieben, daß der Humor, der ſo gern in's Grenzenloſe ſchweift, eigentlich nichts mit ihnen anfangen kann), in welcher der Uebergang aus der Poeſie in die Proſa ſo nahe liegt: die Form des Romans. Faſt alle, wenigſtens die hauptſächlichſten humoriſtiſchen Werke haben deshalb dieſe Form: das Decamerone, der Don-Quixote u. ſ. w.

Aber wie ſpringt ſelbſt der Humor mit dieſer Form um! Wie weiß er ſie nach allen Seiten für ſeine Zwecke auszuweiten! Man denke nur an Jean Paul's ſogenannte Romane! Die künſtleriſche Ohnmacht in

jeder Beziehung iſt es, was Jedem, der friſch von der Lectüre der Alten oder Goethe's und Leſſing's herkommt, in dieſen wunderlichen Producten zuerſt auffallen muß: von dem zerbröckelnden, durcheinandergewirrten, künſtlich herausgeputzten Styl bis zu dem gänzlichen Mangel an Geſtaltungskraft, ſei es nun in der Zeichnung und Durchführung von Charakteren, in den landſchaftlichen Schilderungen, oder in den, wie der Styl, zerfahrenen und zerbröckelnden Geſchichten.

Der hauptſächlichſte Grund dieſer Erſcheinung iſt der, daß der Humoriſt, obgleich er principiell nur eine von der Idee durchleuchtete, alſo nicht mehr gemeine Wirklichkeit kennt, dennoch den Hauptaccent bald auf jene, bald auf dieſe legt und ſo alle Augenblicke in die Gefahr kommt, entweder den Boden unter den Füßen zu verlieren und in vagen Abſtractionen zu verſchweben, oder in der platten Wirklichkeit ſtecken zu bleiben und „ſeine Naſe in jedem Quark“ zu begraben. Auch dafür bietet faſt jede Seite bei Jean Paul einen Beleg. Er exaltirt ſich zu unausſprechlichen Gefühlen, er ſucht gewaltſam alles Irdiſche von ſich abzuſtreifen und orakelt dann in „Träumen“, vor deren Myſticismus der geſunde Menſchenverſtand im eigentlichſten Sinne des Wortes ſtille ſteht, oder er führt uns ſeine „hohen“ Menſchen vor, ſeine Albano's, Idoinen u. ſ. w.

mit ihren Wolkenkukuksheimanſchauungen und Empfindungen. Dann plötzlich, in der Sonnennähe, ſchmelzen die Ikarusflügel und der Titane verwandelt ſich in ein armes Schulmeiſterlein im fadenſcheinigen Röckchen, und wir müſſen mit ihm das harte, trockene Brod ſeiner proſaiſchen Exiſtenz kauen, bis wir den Fluch des ewig Geſtrigen und Gemeinen, dem wir eben bei dem Dichter entrinnen wollten, wieder einmal recht drückend empfinden. In welche öden Steppen der alltäglichſten Proſa führen uns ſelbſt die gefeiertſten Humoriſten, Dickens z. B. und Thakeray, auch die älteren engliſchen: Sterne, Smollet u. ſ. w. Wie oft, wie ſo ſehr oft geht ihnen der Humor aus, und — wir ſitzen im Dunkeln!

Und meiſtens geht er gerade da aus, wo wir des Lichtes und des Troſtes am meiſten bedürfen. Als das Unglück mit unwiderſtehlicher Gewalt auf den alten Lear einſtürmt, ſchleicht ſich der Narr davon, denn er hat nichts mehr zu ſagen. Vor dem lauten Donner des Gerichts, das nun über Schuldige und Unſchuldige hereinbricht, verſtummt ſein Witz, und ſo muß der Humor überall ſchweigen, wo es ſich um Sein und Nichtſein, wo es ſich um die Fragen handelt, welche die Menſchheit in ihrem innerſten Grunde aufwühlen. In allen ſolchen Fällen wird der Gläu-

bige doch immer Rath und Troſt aus der Religion ſchöpfen und der Denker in der Philoſophie Ruhe und Harmonie ſuchen müſſen.

So ſehen wir, wie der Humor nach allen Richtungen ſeine Unzulänglichkeit, ſeinen amphibiſchen Charakter eines auf der Grenze zweier Welten ſtehenden Weſens documentirt. Auch hat der Humoriſt eine deutliche Empfindung dieſer Zweideutigkeit ſeiner Stellung und ſtets das Bedürfniß, ſich ſelbſt und ſein Publicum darüber zu orientiren. Dieſem Bedürfniß entſpringen die „Parabaſen" des Ariſtophanes, welche ſich in anderer Form bei allen Humoriſten finden. Weil ſie ſich ſelbſt vor den Waſſerfluthen, die ſie heraufbeſchworen, ängſtigen, treten ſie aus dem Rahmen des Kunſtwerks heraus, um ſich in eigener Perſon über ihre eigentlichen Intentionen, über die eigentliche Bedeutung des Stücks möglichſt verſtändig und verſtändlich auszuſprechen. Ob ihnen dies aber nun gelingt oder nicht, jedenfalls wird durch ein ſolches Beginnen alle Illuſion zerſtört und der ſchlagendſte Beweis geliefert, daß der Humor nicht ſein Geſetz und ſeine Erklärung in ſich trägt, ſondern eben nichts iſt, als eine Uebergangsſtufe aus der Poeſie in die Proſa, aus der Kunſt in die Philoſophie.

Ueber Objectivetät im Roman.

„Kein Begriff ist in der Theorie der Kunst so wichtig, als der der Objectivetät; keiner erfordert zugleich eine so genaue und so ausführliche Erörterung," sagt Wilhelm von Humboldt in seinem trefflichen Buche „Ueber Hermann und Dorothea."

In der That ist Objectivetät so sehr das Erforderniß eines Kunstwerkes, daß es ohne dieselbe aufhört, ein Kunstwerk zu sein.

Worin besteht nun die Objectivetät des Künstlers?

Darin, daß er ganz und gar seinem ersten und einzigen Geschäfte obliegt: sein Werk zum Ausdruck der Idee,*)

*) Ich bemerke, daß ich „Idee" durchweg in dem Platonischen Sinne eines Urbildes gebrauche. Der Verf.

welche er eben darſtellen will, zu machen. Nur die Idee im Auge habend; nur darauf bedacht, ſie zur vollkommenen Erſcheinung zu bringen, vergißt er und muß er darüber Alles vergeſſen: das Publikum, mit dem er nur durch ſein Werk in Rapport ſteht und ſtehen will; ſich ſelbſt, an den zu denken er weder Zeit, noch Veranlaſſung hat: weder Zeit, denn er muß ſich beeilen, damit die in der Gluth der Phantaſie flüſſig gewordene Maſſe ſeines Erfahrungsſtoffes nicht erſtarrt; — noch Veranlaſſung, denn ſo ſehr er Vater ſeines Werkes iſt, ſo iſt er doch mit ſeinem Werke ſo wenig identiſch, daß er ſich oft, wenn er wieder zu ſich gekommen iſt, in dem von ihm erzeugten und gebornen Werke kaum wieder erkennt.

Ich ſage mit Willen: „zu ſich gekommen," denn dieſes Sich-Verſenken in das Werk, dieſes Sich-Entäußern erſcheint dem nüchternen Zuſchauer, ja dem Künſtler ſelbſt in unproduktiven Momenten, als ein Außer-ſich-ſein, ja iſt es auch in einem gewiſſen Verſtande; und ſo mögen ſich denn die Künſtler immerhin gefallen laſſen, daß man ſie mit Nachtwandlern, mit Trunkenen vergleicht. Hingegeben der Idee, welche ſie darzuſtellen haben, werden ſie alles Uebrige weniger für gering achten, als vielmehr gar nicht davon berührt werden; und ſo, in dieſer Abgezogenheit, Wir-

kungen hervorbringen, die dem Nüchternen, dem Beisich-Seienden, schlechterdings unerreichbar sind. Denn indem sie ihren Blick auf den einen Punkt fixiren mit einer Energie, in welcher ein großer Theil des Geheimnisses ihrer Künstlerschaft liegt, müssen sie ja natürlich viel mehr sehen, als die Anderen, die sich jedem Eindrucke offen erhalten. Die Welt vergessend, um in seinem Werke zu leben, schafft der Künstler in seinem Werke eine Welt.

Und zwar in doppelter Hinsicht.

Einmal dadurch, daß er, Alles in sein Werk hineinlegend, was der Idee, um die es ihm zu thun ist, zukommt, und Nichts hineinziehend, was der Idee fremd ist, ein vollkommenes Ganzes, einen Mikrokosmos schafft, dessen Reichthum natürlich in dem Maße bedeutend ist, als die Idee selbst bedeutend ist; und zweitens, weil jede Idee, sobald sie vollkommen erscheint, mit Nothwendigkeit in die übrigen Ideen hinüberreicht, die ja wiederum alle auf den Urgrund zurückweisen, wie die prismatischen Farben nur die Brechungen des einen reinen Lichtes sind.

Was ist also ein Kunstwerk?

Eine zur Erscheinung gebrachte (objectivirte) Idee.

Wer ist Künstler?

Derjenige, welcher, innerhalb der Grenzen seiner

Kunſt, d. h. mit den Mitteln ſeiner Kunſt, eine Idee zur Erſcheinung zu bringen (zu objectiviren) vermag.

Mit den Mitteln ſeiner Kunſt! Dieſer Zuſatz erſcheint ſo ſelbſtverſtändlich, daß er kaum erwähnt zu werden verdient; aber wir werden bald ſehen, wie ſehr, ja wie unglaublich dagegen geſündigt wird, und wie nothwendig deßhalb eine ſpecielle Erörterung gerade dieſes Punktes iſt.

Zwar wird in den Kunſtzweigen, welche ihrer Natur nach den Künſtler gleichſam zwingen, durch die Phantaſie vermittelſt des beſtimmten Materials auf die Phantaſie (d. h. objectiv) zu wirken, überall von einem Abweichen aus dieſem Geleiſe nicht viel die Rede ſein können; zum wenigſten wird ein Abweichen ſofort bemerkt und gerügt werden. Das ſpröde Material, in welchem der Architekt und der Bildhauer arbeiten, weiſt jeden Verſuch des Künſtlers, ſich von ihm loszumachen, ſtreng zurück. Wenn der Architekt nicht in ſeinen Säulen, ſeinen Architraven, ſeinen Pfeilern, Kuppeln und Gewölben die Erhabenheit und Harmonie, die er auszudrücken beſtrebt war, auszudrücken vermochte, ſo wird ihn eine Inſchrift über der Thür, daß dieſes Haus einem Gotte geweiht ſei, nicht weſentlich fördern; wenn der Bildhauer ſeinen Marmor nicht zu beſeelen verſtand, ſo wird das Wort

„Apollo," das er in das Piedeſtal meißelt, die unbedeutende Geſtalt mit den ausdrucksloſen Zügen nicht zu dem delphiſchen Gotte machen. Wir lächeln über die Maler des Mittelalters, die ihren Figuren Zettel aus dem Munde gehen laſſen, auf denen geſchrieben ſteht, was der Maler durch den Ausdruck nicht zu geben vermochte, und mit Recht ſind uns die Muſiker verdächtig, deren proſaiſche Kommentare länger ſind, als ihre Partituren.

Anders verhält ſich die Sache in der Poeſie.

Da das Medium, deſſen ſich der Dichter bedienen muß, um zu ſeinem Ziele zu gelangen, die Sprache, d. h. ein Vehikel iſt, welches von dem Verſtande für den Verſtand erfunden wurde, ſo liegt für ihn die Verſuchung nur zu nahe, anſtatt durch die Phantaſie auf die Phantaſie zu wirken, mit dem Verſtande ſich direkt an den Verſtand zu wenden, womit denn natürlich zwar nicht die Wirkung (welche immerhin eine ſehr große ſein kann), aber die künſtleriſche Wirkung aufgehoben wird. Denn das Werk, welches auf dieſe Weiſe entſteht (ſei es ein lyriſches Gedicht, Drama oder Epos) iſt nun nicht mehr jener Mikrokosmus, welchen wir vorhin in jedem Kunſtwerk fanden; nicht mehr jenes ſtreng organiſche, durchweg auf ſich beruhende Ganze, das bis in ſeine entfernteſten Theile

von ſeiner Idee durchleuchtet iſt, alſo daß es ſich vollſtändig ſelbſt erklärt, ſondern gleichſam ein Körper, der ſein Licht von außen her erhält, ſo daß er mehr oder weniger, vielleicht ganz dunkel ſein würde, wenn ihm dies erborgte Licht entzogen wird.

Um Dies an einem Beiſpiele klar zu machen:

Jedermann wird zugeben, daß in einem Roman (ſo gut, wie in einem Drama) nicht bloß die Hauptidee, um deren Darſtellung es dem Dichter zu thun iſt, ſich aus dem Ganzen der dargeſtellten Begebenheiten (im weiteſten Sinne) ergeben, ſondern daß auch jeder der vorgeführten Charaktere durch Das, was er thut und ſagt, ſich ſelbſt vollkommen erklären muß. Nun aber mache man den Verſuch, in dieſem Roman gewiſſenhaft Alles und Jedes zu ſtreichen, was der Autor in Form von Betrachtungen, Reflexionen, Erörterungen und Auseinanderſetzungen aller Art dem Leſer zur Erklärung der Fabel und der darin vorgeführten Charaktere gleichſam privatim und vertraulich mittheilt — und man wird zu ſeinem Erſtaunen finden, daß Das, was übrig bleibt, keineswegs vollſtändig ſich ſelbſt erklärt, mithin die Kongruenz zwiſchen Idee und Form (worin eben die Objectivetät eines Kunſtwerkes beſteht) an dem betreffenden Roman nicht nachzuweiſen iſt.

Nicht ohne Grund habe ich den Leser gebeten, dies Experiment zuvörderst an einem Roman vorzunehmen, denn in der That eignen sich die Romane dazu am besten; aus keinem andern Grunde, als weil diese Kunstgattung am weitesten von dem Mittelpunkte der Kunst, gleichsam auf der Peripherie des Kunstgebietes, liegt, da, wo sich die poetische Kraft freilich am bedeutendsten äußern kann, ja, wenn das Ziel erreicht werden soll, äußern muß, aus eben diesem Grunde aber auch natürlich am schwächsten zu äußern pflegt.

In den übrigen poetischen Gattungen ist die Gefahr, nicht objectiv zu wirken, bei weitem weniger groß, zum mindesten liegt hier die Strafe viel näher bei der Uebertretung. Selbst das lyrische Gedicht zwingt den Dichter schon durch die Form poetisch, d. h. objectiv zu sein; das kostbare Gefäß duldet gleichsam keinen gemeinen prosaischen Inhalt. Alles Ungehörige tritt alsbald hervor; das Platt-Prosaische erkennt man an dem öden Reimgeklapper, so daß man wohl sagen darf, daß ein gebildeter Mensch mit einem schlechten lyrischen Gedichte nicht leicht getäuscht werden kann.

Noch weniger ungestraft sündigt der dramatische Dichter gegen die Kongruenz zwischen Idee und Form. Daß ein Drama in sich abgerundet sein, die Idee

vollständig ausdrücken, jeder Charakter sich selbst erklären und zur Herausstellung der Idee des Ganzen beitragen, kein Wort zu viel und keines zu wenig sein, der Dichter durchaus hinter seine Gestalten zurücktreten müsse, durch Nichts an seine Person erinnern dürfe, und in dem Maße sein Ziel erreiche, als ihm Dies Alles gelingt, d. h. in dem Maße, als er sein Werk objectiv macht, so daß es weniger in der Zeit entstanden, als den unvergänglichen Gebilden der Natur zu gleichen scheint — Dies sind Sätze, die seit Lessing's Dramaturgie für Jedermann feststehen, und die betreffenden Falls in Anwendung zu bringen, dem Gebildeten kaum schwer fallen kann. Ja, selbst die große Menge, der man eine tiefere Einsicht in ästhetische Dinge ein für alle Mal abzusprechen nur zu geneigt ist, läßt sich gerade auf dem dramatischen Gebiet keineswegs leicht täuschen und findet oft mit überraschender Sicherheit die Schwächen eines neuen Stückes heraus, wie denn ihr Urtheil über das Ganze, so wenig sie sich auch dasselbe im Einzelnen zu motiviren versteht, fast immer untrüglich ist.

Nun scheint es freilich auf den ersten Blick, daß, diese Objectivetät auf dem epischen Gebiete zu erreichen, wenn auch nicht minder schwer, so doch nicht eben schwerer fallen könne, und jedenfalls ein Fehlen gegen

das oberſte Geſetz aller Kunſt (das der Objectivetät) hier ebenſo leicht, ja noch leichter und ſicherer zu erkennen ſein müſſe. Denn, wird man ſagen, wer hat weniger Veranlaſſung, ſeine Perſon in den Vordergrund zu ſtellen, oder wer iſt überhaupt ſo darauf hingewieſen, die Sache und nur die Sache ſprechen zu laſſen, als gerade der epiſche, der erzählende Dichter, der Dichter, deſſen Gemüth weder in lyriſcher Wallung erregt, noch von dramatiſcher Leidenſchaftlichkeit erſchüttert iſt, ſondern deſſen Element die ruhig-ſinnige, Alles prüfende, Alles wägende, Alles umfaſſende Betrachtung iſt — ein Seelenzuſtand alſo, der auf das genaueſte den Anforderungen der künſtleriſchen Objectivetät entſpricht. Denn gerade was das Kriterium der Objectivetät eines Kunſtwerkes iſt, daß es nämlich die Wahrheit der Idee ausdrückt, die ganze Wahrheit und Nichts als die Wahrheit, iſt genau Das, wonach die Betrachtung ſtrebt. Sie will von dem Objecte Nichts und kann von ihm Nichts wollen, als daß es ihr ſein Weſen, ſein ganzes Weſen und Nichts als ſein Weſen offenbare.

Hier ſcheint dem unberechtigen Vordrängen des dichteriſchen Subjects (welches einer der ſchlimmſten Feinde der Objectivetät iſt) gar kein Raum gegeben, und wirklich ſehen wir auch, daß das echte Epos —

das Volksepos, das in den homeriſchen Geſängen die denkbar höchſte Vollkommenheit erreicht hat — das dichteriſche Subject, ſo zu ſagen, gar nicht kennt. Seit Fr. Aug. Wolff's Prolegomenen ſteht es feſt, daß die homeriſchen Gedichte, wie ſie uns vorliegen, keineswegs von einem und demſelben Dichter herrühren, daß lange Stellen, vielleicht ganze Geſänge, von anderen gleichzeitigen oder ſpäteren Dichtern interpoliert ſind — aber keine äſthetiſche Analyſe iſt bis jetzt im Stande geweſen, in dieſen verſchiedenen Dichtern verſchiedene Dichterindividualitäten nachzuweiſen. Daß zur Hervorbringung dieſes merkwürdigen Reſultates andere Momente: die Gleichmäßigkeit des Kulturzuſtandes und der Bildung der Sänger, die zwingende Kraft der überkommenen dichteriſchen Methode, die zu dem epiſchen Zweck vollkommen durchgearbeitete Sprache mit ihren ſtehenden Beiwörtern und Phraſen u. ſ. w., beigetragen haben, ſtelle ich keineswegs in Abrede; immer aber iſt die Hingebung der Sänger an ihren Stoff bewunderungswerth, daß ſo Viele ſich gleichmäßig ihrer Individualität entäußern konnten, um nur in ihrem Gedichte zu leben. Nie wird im homeriſchen Epos auch nur der leiſeſte Verſuch gemacht, mit dem Publikum in eine direkte Kommunikation zu treten; Nichts kommt zum Hörer anders, als durch

das Medium der Phantasie. Von der ungemeinen, ja, man kann wohl sagen, unermeßlichen Kraft, mit welcher die Einbildungskraft in den homerischen Gedichten waltet, dafür ist vielleicht die Rolle, welche in denselben die Götter spielen, das merkwürdigste Beispiel. Von solcher Echtheit war die Phantasie dieser Dichter, daß sie schlechterdings nichts Abstraktes (d. h. nur für den Verstand Faßbares) duldete; das Schicksal, die Mächte der Natur, ja selbst die Entschlüsse der Menschen müssen es sich gefallen lassen, Form und Gestalt anzunehmen. Um den Dulder Odysseus von der meerumflossenen Insel und aus Nymphenarmen zu befreien, müssen die Götter zur Berathung zusammentreten, muß Hermes die goldenen Sohlen unter die Füße binden und über die öde Salzfluth zur Tochter des Atlas schweben; ja, wenn auch nur des Alkinoos reizende Tochter am nächsten Tage Wäsche halten will, muß die Göttin der Weisheit sich zu Häupten des Bettes der Schlafenden stellen und ihr den Gedanken dazu im Traume einflößen. So raubt der alte Dichter sich alle Gelegenheiten, anders als objectiv zu wirken, Gelegenheiten, über die der moderne Epiker heißhungrig herfallen würde! Wie könnte er es sich nehmen lassen, der Erörterung der Frage, über welche die Götter im Eingang der Odyssee deliberieren: ob der Mensch sich

gegen den Willen des Schickſals Leiden bereiten könne, oder nicht? ein Kapitel, oder doch ein paar Seiten, mindeſtens die erſten zehn Zeilen des betreffenden Kapitels zu widmen! Was ließe ſich nicht Alles über die Gedanken junger Mädchen in der Lage der Nauſikaa beibringen! Wie könnte man dem lieben Leſer ſo klar auseinanderſetzen: was Nauſikaa fühlte, warum ſie es fühlte u. ſ. w., ſo daß alle und jede Zweifel über den Seelenzuſtand des jungen Mädchens, welche die leidig-geiſtloſe objective Methode des alten Sängers ſtehen gelaſſen hat, gründlich beſeitigt würden! Im Ernſt! wenn unſere modernen Epiker, die Romanſchreiber, den Homer nicht auf ihren Bücherbrettern verſtauben laſſen, ſondern recht fleißig benutzen wollten, ſo könnten ſie doch vielleicht noch Eins oder das Andere von dem alten Heiden lernen.

Freilich werden die Romanſchreiber erwidern: daß ſich nicht Eines für Alle ſchicke, daß der andere Stoff eine andere Methode heiſche, daß, wenn ſie ſich die Umſtände machen wollten, die ſich die alten Dichter gemacht hätten, ſie nur lieber ihr Geſchäft gleich aufgeben könnten. Sie werden erwidern: Ein antikes Epos und ein moderner Roman ſind zwei ſehr verſchiedene Dinge. Zwar iſt im Grunde unſere Aufgabe dieſelbe, welche auch dem antiken Dichter geſtellt war:

„eine solche dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung zu geben, welche (nicht bestimmt, einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen,) unser Gemüth in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung versetzt;“ *) oder, um es kürzer auszudrücken: wir haben, ebenso wie Jener, die Menschheit, wie sie sich uns nun eben zeigt, darzustellen. Aber der antike Dichter war in der glücklichen Lage, einer primitiven Menschheit gegenüber zu stehen, an der überhaupt nur erst die großen allgemeinen Züge hervortraten, und bei der von Individuum und Individualismus verhältnißmäßig sehr wenig die Rede ist. So konnte es geschehen, daß das Urbild, die Menschheit, in ihrem Abbilde, dem Epos, noch so ungefähr zu erkennen war; und so mag denn auch Wilhelm von Humboldt die homerischen Gedichte mit abgeschlossenen Marmorgruppen vergleichen. Aber wir! Gütige Götter! wir sehen mit unsern modernen mikroskopischen Augen eine Welt der mannichfaltigsten, heterogensten Individuen, wo der alte Sänger nur eine einzige gleichförmige Masse sah. Wie sollen wir von dieser kaleidoskopisch-bunten Welt einen Abdruck, ja nur die äußersten Umrisse geben, wenn wir die

*) W. v. Humboldt. Aesthetische Versuche. I. 218.

ſchwerfällige Methode der objectiven Darſtellung beibehalten, und ſie nicht vielmehr mit einer andern, mit unſerer Methode vertauſchen, wo wir objectiv ſind, ſo lange es geht, und wenn es nicht mehr geht, dem Leſer ſagen: ſo und ſo, und nun weißt du Beſcheid, und wir Beide, du und ich, haben Ruhe.

Wo es nicht mehr geht! Wo geht es nicht mehr? — Das iſt die große, die wichtige Frage, um deren Beantwortung ſich ſchließlich Alles dreht. Freilich, wenn wir uns an die Romanſchriftſteller halten, ſo ſcheint es kaum irgendwo noch zu gehen. Da muß der Eine (der ſein Werk einen hiſtoriſchen Roman nennt) einen halben oder einen ganzen Bogen mit der Analyſe dieſer oder jener geſchichtlichen Situation füllen, als ob er nicht einen Roman, ſondern eine Doktordiſſertation ſchriebe; da muß ein Anderer (der ſeine Arbeit ein Sittengemälde genannt wünſcht) wer weiß wie viele Seiten ſeines Buches moraliſiren und reflektiren, als ob ein Romandichter und ein Profeſſor der Moral nicht nur Daſſelbe, ſondern auch Daſſelbe in derſelben Weiſe zu ſagen hätten! Der Roman iſt ein Vehikel für alles mögliche Wiſſenswürdige und nicht Wiſſenswürdige geworden, für alle klugen und albernen Gedanken, die den Leuten ſo durch den Kopf gehen und von den Leuten für viel zu wichtig gehalten

werden, um dieselben in der gesellschaftlichen Konversation zu verbrauchen, oder in dem verschwiegenen Dunkel ihrer Tagebücher zu lassen. Daß aber der Romanschriftsteller aufhört, selbst auch nur der Halbbruder des Dichters zu sein, ja mit dem Dichter in irgend einer Verwandtschaft zu stehen, sobald er sich zur Erreichung seines Zweckes anderer als dichterischer Mittel bedient, sobald er aufhört, sein einziges Geschäft darin zu sehen, die Einbildungskraft seiner Leser fruchtbar zu machen — Das scheinen überspannte Anschauungen einer veralteten Aesthetik. Und doch stehen diese Sätze so fest, wie nur irgend welche Grundsätze der Mathematik, — so fest, daß selbst da, wo ein Goethe in seiner Praxis von ihnen abweicht, ich keinen Augenblick Anstand nehme, sie zu Recht bestehend und den Meister im Unrecht zu erklären. Ich rechne beispielsweise dahin Ottiliens Tagebuchblätter, die gegen ein Fundamentalgesetz objectiver Darstellung verstoßen, daß Nichts von einem Charakter ausgehen oder behauptet werden darf, was sich nicht aus seinem Wesen erklären läßt. Jene Tagebuchblätter sind aber keineswegs von Ottilie, sondern von dem Dichter geschrieben, der sich hier also unbefugterweise in seine objective Darstellung eindrängt; ich rechne dahin im „Wilhelm Meister" alle die Stellen, in welchen der Dichter sich

mit seinen Lesern in directen Rapport setzt, um mit ihnen Dies und Jenes, was auf „unsern jungen Freund", oder auf einen der andern Charaktere, oder auf die Idee des Ganzen Bezug hat, gleichsam hinter dem Rücken der Betheiligten privatim und vertraulich in Ordnung zu bringen. Diese Verstöße gegen das Gesetz der Objectivetät mehren sich in den „Wanderjahren" in dem Maße, als die Fülle des zu bewältigenden Stoffes wächst und die gestaltende Kraft des Dichters ebenso abnimmt.

Und dies sind nun auch wirklich die hauptsächlichsten Ursachen des unobjectiven prosaischen Verfahrens: Ueberfülle des zu bewältigenden Stoffes und Mangel der gestaltenden Kraft.

Offenbar stehen diese beiden Momente in einem relativen Verhältniß. Auch eine große Kraft kann erlahmen, wenn der Stoff zu spröde oder zu massenhaft ist; und wiederum kann eine kleine Kraft vollkommen ausreichen, wenn der Stoff verhältnißmäßig leicht zu bearbeiten und zu bewältigen ist. Im Allgemeinen aber läßt sich sagen, daß sich das Verhältniß bei uns Modernen unendlich viel ungünstiger stellt, als bei den alten Epikern, und zwar in zwei Beziehungen, einmal weil quantitativ der Stoff ins Unglaubliche zugenommen hat, und derselbe auch quali-

tativ ein anderer, ein mehr innerlicher, geiſtiger geworden iſt. Nun läßt ſich freilich — die großen Dichter haben es uns bewieſen — ein geiſtiger Proceß nicht minder objectiv ſchildern, als ein äußerer Vorgang, z. B. daß der Held ſeine Waffen anlegt; aber wie verlockend iſt es für ein geringes Talent, einer ſolchen Aufgabe aus dem Wege zu gehen! Ich verkenne keinen Augenblick die Schwierigkeit, complicirte Seelenzuſtände objectiv darzuſtellen, und wie ſehr dieſe Schwierigkeit das Ueberwuchern der Geſprächsform in den modernen Romanen begünſtigt, aber ohne alle Frage iſt dieſe Methode, bei der doch die handelnden Perſonen fortwährend in Thätigkeit bleiben, unendlich viel poetiſcher, als die reflectirende Methode, die mit Phraſen einſetzt, wie: „X. war eine von jenen Naturen", oder: „Wenn wir den Zuſtand ins Auge faſſen, in welchem ein Menſch von dem Charakter des Z." und anderen der Art. Nur ein gänzliches Verkennen der Sachlage kann die häufige Anwendung der Geſprächsform in den modernen Romanen ohne Weiteres als einen Abfall von der reinen, epiſchen Form denunciren. Das Epos hat durchaus das Recht, den Menſchen in ſeiner Haupteigenſchaft eines redenden Weſens auftreten zu laſſen, und alle Epiker haben von dieſem Rechte den umfaſſendſten Gebrauch gemacht. Und

dann wolle man doch ja nicht vergeſſen, daß in der modernen geiſtigen Welt die Rede ein Moment von einer ganz anderen Wichtigkeit iſt, als in einer früheren materielleren Periode. Das Leben concentrirt ſich jetzt mehr, als ſonſt, im Gehirn; die Muskeln ſpielen eine untergeordnetere Rolle, und wenn in einem antiken Epos oder in einem Ritterroman die Helden ihre Differenzen mit den Waffen entſcheiden, ſo liefern ſie ſich jetzt in der Kammer oder im Salon ein Wortgefecht, das ebenſo leidenſchaftlich, ja ebenſo entſcheidend und tödtlich ſein kann, wie jenes. Nein, nicht das Dialogiſiren, oder auch das häufige Dialogiſiren iſt anzugreifen, wohl aber, wenn die Geſprächsform zu einem Vehikel gemacht wird, um alles Mögliche, das gar nicht zur Sache gehört, in die objective Darſtellung einzuſchmuggeln. Jedes Wort, das der betreffende Redner ſeinem Charakter nach nicht geſagt haben könnte, iſt zu verwerfen; jedes Wort, das nicht den Einblick in den Charakter des Redenden oder doch einer der Perſonen des Romans vertieft, oder das die Handlung nicht weiter bringt,*) iſt unerbittlich zu

*) Wie ſehr dies durch einen geſchickt geführten Dialog geſchehen kann, davon haben freilich die Uneingeweihten keine Ahnung.

ſtreichen; aber im Uebrigen laſſe man ja das Geſpräch im Roman unangetaſtet, oder man weiß nicht, was man will. Ich wiederhole es: ein Geſpräch in dem eben entwickelten Sinne iſt unendlich viel poetiſcher, als die proſaiſche Reflexion, ja ich gehe ſo weit zu behaupten, daß der Romanſchriftſteller, den es drängt, gewiſſe Dinge auszuſprechen, zu dieſem Behuf einen beſonderen Charakter erfinden und in die Fabel verflechten muß, aber niemals es wagen darf, in ſeiner Perſon von der Bühne herab zum Publikum zu ſprechen. Jede Reflexion, die nicht durch den Mund einer der Perſonen des Romans geht, und nicht in dem Munde dieſer Perſon berechtigt und der Situation, in welcher ſich die Perſon befindet, genau angepaßt iſt, muß als ein äſthetiſcher Fehler gerügt werden. Denn ſchließlich ſind doch nur zwei Fälle möglich: entweder iſt die dargeſtellte Handlung der Art, daß für den denkenden Leſer (und andere kennt die Aeſthetik nicht) die Reflexion von ſelbſt daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume, und dann iſt ſie überflüſſig; oder die Reflexion muß wirklich die dargeſtellte Handlung, den vorgeführten Charakter erſt erklären, und dann iſt die Darſtellung unvollſtändig, d. h. nicht objectiv. Dieſer Sachverhalt muß Jedem einleuchten, der die Biographie und den Roman mit einander

vergleicht. In jener iſt die Reflexion nicht nur verſtattet, ſondern nothwendig, denn der Biograph, welcher aus dem fragmentariſchen Rohſtoff der Wirklichkeit ein Ganzes zu machen hat, vermag die Lücken, welche er findet, nur auf dieſe Weiſe auszufüllen; der Romandichter aber kann ſich ſeinen Stoff wählen, und muß ihn ſich ſo wählen, daß die Idee an ihm vollſtändig zur Erſcheinung kommt. Die abſtracte Reflexion, eine Zierde der Biographie, iſt im Romane entweder ein Luxus, oder noch öfter ein Beweis der Armuth.

Aber befinde ich mich nicht mit mir ſelbſt im Widerſpruch, wenn ich einmal vom Romandichter kategoriſch verlange: er ſolle, wie jeder andere Künſtler, in ſeinem Werke die abſolute Kongruenz zwiſchen Idee und Form zur Durchführung bringen, und dann wieder zugebe, daß die Idee des Romanſchreibers nichts Geringeres als die ganze Menſchheit iſt, d. h. ein Vorbild, deſſen Abbild überhaupt gar nicht in einen Rahmen gebracht werden kann? Ich weiß ſehr wohl, daß hier ein Widerſpruch vorliegt, und ich geſtehe, daß ich eine vollſtändige Löſung deſſelben nicht habe finden können. Der Einwurf, daß der Romandichter ſich ja doch einen beſtimmten Kreis abgrenze, den er müſſe ausfüllen können, iſt nicht ſtichhaltig, denn offenbar weiſt dieſer Kreis an allen Punkten über ſich hinaus,

und kann in der That auf allen Punkten beliebig ins Unendliche erweitert werden. Es ist ein bekanntes und ganz richtiges Wort, daß viele Romane (und nicht die schlechtesten) da aufhören, wo sie anfangen müßten, zum wenigsten anfangen könnten; und reiht sich doch im Volksepos ein Gesang an den andern, daß jeder weniger ein Ganzes für sich, als das einzelne Glied einer unendlichen Kette zu sein scheint! Ebenso auffallend ist es, daß so viele und zum Theil die bedeutendsten Romane, sowohl idealisirende, als humoristische, wie Sterne's „Tristram Shandy" und Goethe's „Wilhelm Meister", weniger zu Ende kommen, als aufhören; und was das Allerbedenklichste ist: der Roman widerstrebt durchaus der eigentlich dichterischen Form — ein absoluter Beweis, daß nicht bloß im humoristischen, sondern schon im idealisirenden Roman unauflösliche prosaische Elemente liegen müssen. Goethe's „Hermann und Dorothea" ist nicht als Beweis dagegen anzuführen, denn dieses Gedicht ist kein Epos (Roman), sondern eine Novelle. Der Roman muß immer einen sehr weiten Horizont haben, damit der Kulturzustand der geschilderten Menschheit in möglichst vielen Punkten zur Sprache kommt. Eine Fülle der verschiedensten Charaktere, der mannigfaltigsten Begebenheiten, überhaupt ein großer geistiger und

ſinnlicher Reichthum iſt deshalb für ihn, wie für das alte Epos, unumgängliches Bedürfniß. Die Novelle dagegen ſchneidet ſich einen ganz beſtimmten, genau begrenzten Kreis aus, der ſich nun zu der Aufgabe des Romanſchriftſtellers verhält, wie der Theil zum Ganzen. Deshalb ließe ſich vielleicht die Behauptung aufſtellen, daß zwar nicht der Roman, wohl aber die Novelle die ſtreng dichteriſche Form zuläßt; zum wenigſten ſcheint „Hermann und Dorothea", in der ich, trotz meiner tiefen Bewunderung dieſes Gedichtes, nie etwas Anderes als eine Novelle in Verſen habe ſehen können, die Behauptung zu beſtätigen.

Warum aber — ſo höre ich die Romanſchriftſteller fragen — warum ſollen wir uns, da wir es nun doch einmal mit einer unendlichen Aufgabe zu thun haben, und ſelbſt die ſpecifiſch dichteriſche Form haben fallen laſſen müſſen, einer rigoroſen Objectivetät befleißigen? Wir geben zu, daß das Sich-Vordrängen des dichtenden Subjects nicht im eigentlichen Sinne poetiſch iſt, aber es iſt doch intereſſant, ſofern nur das Subject geiſtreich genug iſt. Oder kannſt du leugnen, daß du die Parabaſen, mit denen Thackeray und Andere fortwährend den Gang ihrer Begebenheiten unterbrechen, mit Intereſſe geleſen? ja daß du gerade in dieſen rein ſubjectiven und inſofern durchaus unpoetiſchen

Theilen Goldkörner gefunden haſt, die du ungern, ſehr ungern miſſen würdeſt?

Was ſoll der Vertheidiger der wahren, der objectiven Kunſt auf dieſe Einwürfe erwidern?

Vielleicht Folgendes:

Zugegeben ſelbſt, daß die humoriſtiſch-Jean Paul-Sterne'ſche Theorie von der Ubiquetät der Idee gegenüber der Goethe'ſchen Excluſivetät Recht hat; zugegeben, daß die Menſchheit nicht mit dem Baron oder dem wohlhabenden Kaufmannsſohn, ſondern ſchon mit einem Schulmeiſterlein Wuz, oder mit einem verwahrloſten Proletarierknaben anfängt, den der Londoner Policeman aus dem Straßenſchmutze halb verhungert und gänzlich verwahrloſt auflieſt — verſuche Jeder, der idealiſirende Dichter ſo gut wie der Humoriſt, wie weit ſie mit der rein darſtellenden Methode kommen; gehe Keiner einen Schritt weiter, als bis an die Grenze des Darſtellbaren, weiſe er jede Verſuchung, anders als durch Darſtellung auf ſeine Leſer zu wirken, zurück, wie verlockend ſie auch immer ſein möge; bedenke er ſtets, daß er mit ſeinen Leſern nur durch ſeine Perſonen verkehren darf, und bedenke er nicht zum mindeſten, daß er ſeine Leſer nicht in Athem erhalten kann, wenn er ſeine Perſonen nicht in Athem erhält.

Kann oder will er ſich dieſer Aufgabe (die freilich ſehr ſchwer, aber auch eben ſo dankbar als ſchwer iſt) nicht unterziehen, ſo ſchreibe er hiſtoriſche Monographien, oder moraliſche Abhandlungen, oder Leitartikel in einem ſatyriſch-humoriſtiſchen Blatte, aber mache er nicht weiter Anſpruch auf den Namen eines Dichters und mißbrauche er nicht weiter die dichteriſche Form! Der Romanſchriftſteller, der Grenzhüter des Parnaſſus, hat mehr als jeder Andere Urſache, die Geſetze, denen er unterworfen iſt, heilig zu halten und des Goethe'ſchen Wortes eingedenk zu ſein:

Vielen Boden hat die Erde,
Und unheiligen genug!

Octave Feuillet.

„Ich wohne auf dem Boulevard der Capucinerinnen," ſagt der Doctor in Feuillet's reizendem Luſtſpiel: La Crise. „Auf dem Boulevard der Capucinerinnen!" Haſt du, lieber Leſer, der du vielleicht in einer kleinen deutſchen Reſidenzſtadt, oder, wenn es hoch kommt, in Berlin unter den Linden wohnſt, wohl bedacht, was das ſagen will? Und biſt du hinreichend mit modernſter Sentimentalität, und noch dazu franzöſiſcher Sentimentalität, getränkt, um dem Manne nachfühlen zu können, wenn er alſo fortfährt: „Bin ich aber zu Hauſe, wohne ich am Fenſter. Oft des Vormittags und noch öfter bei Sonnenuntergang habe ich da ein wunderſames Schauſpiel. Durch die Bäume hindurch

ſehe ich Kaleſchen vorbeirollen, weich und üppig, wie das mit Spitzen beſetzte Dunenbettchen eines neugebornen Kindes. Unbekannte Frauen, manchmal begraben in weißen Pelzen, manchmal in ihrem friſchen Putz anzuſchauen wie Allegorien des Frühlings, erſcheinen da vor meinem Auge. Unbeweglich in die ſchwellenden Kiſſen gedrückt; die Arme verſchränkt, die Augen in's Leere geheftet, mit ſtolzer, nachdenklicher Stirn — ſo gleiten ſie vorüber. Mich plötzlich aus meinem Platz im Fenſter neben eines dieſer geheimnißvollen Weſen ſetzen, mich in der Intimität einer langen Reiſe in jene räthſelhafte Welt, die eine hübſche Frau in jeder Falte ihres Kleides, in jedem Heben oder Senken ihrer Augenbrauen ahnen läßt, allmälig, Grad um Grad einweihen laſſen; mich plötzlich — unerhörtes Glück! — gegenüber finden den beiden mächtigſten Zaubern dieſer Erde, der Schönheit und dem Geheimniß — das, Madame, iſt ein Traum, den mein armes Gehirn oft und oft geträumt hat.“ — Und nun, lieber Leſer, laß dieſen Traum ſich verwirklichen, und wäre es auch nur zum Theil! Nun laß in der kerzenlichtdurchſtrahlten, wohlgeruchhauchenden Atmoſphäre eines eleganten Salons in einem bunten Gewimmel beſternter Würdenträger, glänzender Militärs, reizender Frauen, dem Träumer eine dieſer

Huldgöttinnen entgegenſchweben und ihm gnädig zulächeln, dem gefeierten Romanſchreiber, dem erfolgreichen Luſtſpieldichter! Denke ihn dir in der Geſellſchaft dieſer Frau, dieſer eleganten Kalypſo, dieſer ſentimentalen Circe, wie ſie ihn einweiht in die ſublimen Geheimniſſe der myſtiſchen Welt, in der ſie ſich bewegt; oder denke ihn dir in den Augenblicken, wo dieſe Pythia ſchweigt, oder am Arme des jungen Attachés in einer Quadrille dahinſchwebt, wie er aus einem der lauſchigen Winkel des Saales, wo von exotiſchen Gewächſen eine Laube improviſirt iſt, ſinnend hinſchaut auf dieſe bunte Welt, dort den Finanzmann mit den kahlen Schläfen, der eben ſo lebhaft mit dem ruſſiſchen Geſandten discurirt, hier den jungen Dandy, der ſo angelegentlich der hübſchen Mädchenblume braune Märchen in's Ohr flüſtert, aufmerkſam beobachtend; und nun, lieber Leſer, laß ihn nach Hauſe gehen (nachdem er noch vorher ſchnell in dem Foyer eines der Theater vorgeſprochen und aus ſeiner Loge einen flüchtigen Blick auf die letzte Scene des neueſten Luſtſpiels geworfen), und laß ihn zu Hauſe in ſeinem ſtillen Studierzimmer beim milden Schein der Lampe in zierlichen Worten ſagen, was er geſehen und gehört hat — ſo haſt du die Romane und Schauſpiele von Octave Feuillet.

Denn aus dieſer culturbeleckten, culturzerfreſſenen ariſtokratiſchen Welt, die des Abends auf den Handwerksmann, den Fabrikarbeiter, den Proletar durch die mit Vorhängen verhüllten Fenſter geheimnißvoll hinabſchimmert, die am Tage in den Champs Elyſés und auf den Boulevards in prächtigen Carroſſen meteorengleich an dem beſtaubten Fußgänger vorüberfliegt; aus dieſer bunten, räthſelhaften Welt, die dem Uneingeweihten wie ein wunderherrliches Märchen und dem Eingeweihten oft genug wie ein Teufelsſpuk erſcheint — aus dieſer Welt nimmt Feuillet ſeine Stoffe.

Wir kennen von des Dichters Leben nicht viel mehr als die äußeren Umriſſe, aber wir glauben mit ziemlicher Sicherheit behaupten zu können, daß er ſich bei ſeinen Schilderungen gern an individuellſte Erfahrungen hält. Wir ſchließen das aus zwei Gründen: einmal aus der großen Leichtigkeit und Anmuth, die er überall da zeigt, wo ihn möglicherweiſe die Erfahrung unterſtützte, und aus dem Mangel dieſer Eigenſchaften, welcher ebenſo deutlich jedesmal hervortritt, wo er die Erfahrung nicht zu Rathe ziehen konnte, wie bei hiſtoriſchen Sujets, und ſolchen Stoffen, die er augenſcheinlich rein aus der Phantaſie nahm. So iſt ſeine hiſtoriſche Novelle „Bellah“ (1850), die nicht einmal zu ſeinen erſten Arbeiten gehört, ein ſehr un-

den Stoff aus dem modernen Leben, oder aus dem Stück modernen Lebens, das er genau kennt, aus dem Pariſer Salonleben nahm. Da iſt z. B. die ſchon oben erwähnte „Kriſis“ im Jahre 48, alſo zwei Jahre vor der ganz verfehlten Novelle Bellah geſchrieben. Welches Leben, welche Sauberkeit der Analyſe, welche Feinheit der Zeichnung iſt hier! — Der Präſident von Marſan iſt ſeit zehn Jahren mit einer reizenden, geiſtreichen Frau glücklich verheirathet. Die Kinder befinden ſich vortrefflich in der Penſion, das Haus iſt wieder ruhig geworden; man ſollte denken, daß die beiden Gatten, denen es weder an Verſtand noch Herzensgüte fehlt, nun ein beneidenswerthes, idylliſches Leben führen werden. Da plötzlich ergreift es die Frau wie mit dämoniſcher Gewalt. Ihre Heiterkeit, ihre Liebenswürdigkeit, ihre Sanftmuth — Alles iſt verſchwunden; ſtatt deſſen, ein bald trübſinniges, bald heftiges Weſen, ſatyriſche Laune, die bis zur Frivolität geht, eine Frivolität, die ebenſo leicht in eine larmoyante Stimmung umſchlägt. Herr von Marſan iſt in Verzweiflung, Er conſultirt ſeinen Jugendfreund, einen berühmten Arzt. Der ſagt ihm, daß Frau von Marſan ſich in dem Stadium befinde, welches er la crise des honnêtes femmes nennt. Doch laſſen wir ihn ſich ſelbſt darüber erklären.

Herr von Marſan. Im Ernſt, Pierre, glaubſt Du, daß meine Frau einen Liebhaber hat?

Der Doctor. Noch nicht; dazu behandelte ſie Dich eben jetzt zu ſchlecht; aber ſobald ſie mildere Saiten aufziehen wird, ſo iſt Dein Schickſal entſchieden.

Herr von Marſan. Du irrſt; meine Frau iſt keine gemeine Seele.

Der Doctor. O, dieſe Ehemänner! Eine gemeine Seele! Wer ſpricht davon! Die gemeinen Seelen, mein Schatz, warten nicht ſo lange. Aber ſieh! wie ungerecht Du biſt! Wo iſt der Mann, der ſich verheirathet, ohne vorher die Neugier nach der Löſung jener diaboliſchen Frage, welche die Widerſprüche des modernen Lebens ohne Unterlaß in uns anregen, gründlich befriedigt zu haben? Du ſiehſt ſogar die Zeit, die ein junger Mann darauf verwendet, dem Laſter die poetiſche Hülle und elegante Prüderie der Salons abzuſtreifen, für zweckmäßig verthan an: er läuft ſich die Hörner ab! er wird hernach deſto vernünftiger ſein! Möglich! Aber welche Gleichgültigkeit des Geiſtes, welche Kälte des Herzens ſetzeſt Du bei einer Frau voraus, wenn Du glauben kannſt, daß ſie, die während ihrer ganzen Jugend von derſelben Neugier geplagt, von denſelben lügneriſchen, verſuchenden

Stimmen noch viel näher umziſcht wurde, — ſich leichten Herzens zu ewiger Unwiſſenheit in einer Sache, die auf dem Gebiete ihrer Beobachtung eine ſo große Rolle ſpielte, verdammen kann? Nein! ich ſage Dir: es kommt ein Tag, wo ſelbſt die Beſte von einer fieberhaften Ungeduld, von einer verzweifelten Gier nach Gewißheit erfaßt wird. Die Gattin wird dann launiſch, die Mutter vernachläſſigt ihre Pflicht; ſie legt ſich keine Rechenſchaft ab, weder von der Urſache ihrer Aufregung, noch von dem Ziele, wohin dies Alles führen ſoll; aber ihre Laune, ihre Rede verändern ſich. Wider ihren Willen verrathen ſich die wirren Gedanken, die ſie innerlichſt beſchäftigen; manchmal ſpielt ſie das Kind, als ob ſie euch bitten wollte, ſie zu belehren; manchmal macht ſie ſich alt und möchte gern verderbt erſcheinen, damit man keinen Grund habe, ihr etwas zu verheimlichen. Das, mein Freund, iſt die Krankheit Deiner Frau."

Natürlich beſteht die Dame mit Hülfe des Arztes glücklich die Kriſis dieſer Krankheit. Er führt ſie bis unmittelbar an den Rand des Abgrundes, an dem ſie ſo ſorglos geſpielt hat, und zeigt ihr, wie zerſchmetternd der Fall von ſolcher Höhe in eine ſolche Tiefe ſein müßte. Die Frau, von Entſetzen gepackt, ergreift den Arm, den ihr Gatte, welcher ſie nicht aus den

Augen verloren hat und ihr auf Tritt und Schritt gefolgt ist, im entscheidenden Augenblicke nach ihr ausstreckt. Sehr hübsch und wahr ist in diesem Stücke vor allem der Charakter des Doctors, eines liebenswürdigen, gewandten Mannes, der beinahe selbst ein Opfer seiner Freundesliebe wird, da er selbst „vor dem Schwindel nicht sicher ist."

Die „Krisis" findet ihre Pendants in einem Schauspiel „la Rédemption" und einer Novelle „la petite Comtesse." In der Rédemption sagt der Held Maurice: „Es kommt für die ehrbaren Frauen ein Alter, wo sie von dem Uebel versucht werden. Dafür haben die anderen ihre tugendhafte Krisis; aber sich ins Verderben stürzen, ist viel leichter, als sich aus dem Verderben retten, und diese Anwandlungen von Ehrbarkeit sind meistens nur Komödien, die man vor sich selbst aufführt, nur, um sich einen Augenblick zu unterhalten."

Von diesen beiden Arbeiten ist die Komödie, in welcher, wie schon der Titel sagt, die tugendhafte Krisis einen glücklichen Ausgang nimmt, die bei weitem schwächere. Die Charaktere leiden an einer gewissen jugendlichen Uebertreibung (das Stück gehört allerdings zu den früheſten Arbeiten Feuillet's), die außerordentlich erkältend auf den Leser wirkt. Die Heldin des

Stückes, eine berühmte Wiener Schauspielerin und Courtisane, ist ein solcher Ausbund von allen möglichen Liebenswürdigkeiten, daß man nicht wohl begreift, wie sie es bei ihrem leichtsinnigen Leben nur so lange ausgehalten hat. Ihre Liebhaber, ein russischer Fürst, ein englischer Lord, ein französischer Herzog und ein österreichischer Graf sind solche Marionetten und verrenken die Glieder auf eine so lächerliche Weise, daß sie zum Tempel hinauszujagen, einer Dame von so vielem Verstand wie Mademoiselle Madeleine gar nicht schwer fallen kann. Der Retter Maurice ist ein genauer Verwandter des Doctors in der Krisis, und hat verhältnißmäßig am wenigsten durch die Uebertreibung zu leiden, an der die Anderen kranken. Die Schlußscene, in welcher Maurice Madeleinen auf den Ernst ihres tugendhaften Entschlusses hin prüft, ist übrigens sehr schön, und muß auf dem Theater, von guten Schauspielern gespielt, eine außerordentliche Wirkung haben.

In der zweiten Variation des Themas: „la petite Comtesse," in welcher die Krisis unglücklich ausfällt, heißt Madeleine Bathilde von Palm, und ist auch keine Schauspielerin, sondern eine vornehme Dame, Maurice heißt George, und die Scene spielt nicht in Wien, sondern auf einem Schlosse in der Normandie. La

petite Comtesse erſchien 1856 in der Revue des deux Mondes, als der Autor, der damals vierunddreißig Jahre alt war, nachdem die erſte jugendliche Hitze verflogen, und die ſchon geübte Hand das Techniſche der Kunſt vollkommen meiſterte, in der Blüthe ſeiner Kraft ſtand, und ſo halten wir denn auch dieſe Novolle für die beſte Arbeit Feuillets, und glauben, daß er hier die höchſte ihm erreichbare Stufe des Künſtlerthums erſtiegen hat. Sämmtliche Charaktere ſind vortrefflich gedacht und ebenſo vortrefflich gezeichnet; die beiden Hauptperſonen: la petite Comtesse, die ſchöne Sünderin, und George, der Mann, der ihr Heiland werden ſoll, und, aus den von Maurice in der „Rédemption“ ſieben Jahre vorher angeführten Gründen, dieſe gefährliche Rolle zurückweiſen zu müſſen glaubt, werden von den Nebenperſonen auf das Wirkſamſte unterſtützt. Die Entwickelung des Verhältniſſes läßt nichts zu wünſchen übrig. Das alte normänniſche Schloß, auf dem ſich die Beiden in etwas romantiſcher, aber nicht unwahrſcheinlicher Weiſe zuſammenfinden, die Wirthe, die übrige Geſellſchaft — Alles ſo harmoniſch, ſo gerundet, ſo vollendet in der Form, daß wir das Studium dieſer Arbeit unſeren jungen Salon-Novellendichtern auf das angelegentlichſte empfehlen. Dabei liegt auf dem Ganzen ein zarter poetiſcher Duft,

und ein Element gutmüthigen Spottes und feiner Ironie, das Feuillet nur leider zu ſelten hervortreten läßt, trägt noch zu der graziöſen Leichtigkeit bei, mit der das Bild wie eine ſchöne Spiegelung, wie duftige Wolken am Abendhimmel vor dem Auge des Leſers ſchwebt. Nur Schade, daß die Kataſtrophe, in Folge der leidigen Manier Feuillets, in Briefen zu erzählen (wovon gleich mehr), zu einigen Unwahrſcheinlichkeiten Veranlaſſung giebt, die leicht zu vermeiden geweſen wären. Auch iſt der Tod George's nicht gehörig motivirt. Die Lüge, deren ſich ein allzu dienſtfertiger Freund bedient, ihn auf den Verführer Bathildens zu hetzen, blos um ihn aus ſeiner Schwermuth zu reißen, iſt ganz unverantwortlich. Weshalb findet die blos fingirte Beleidigung nicht wirklich ſtatt? dann wäre Alles in beſter Ordnung.

„La clef d'or," ein Luſtſpiel, erwähnen wir hier nur, weil es durch ſein Thema in dieſen Kreis gehört. Es iſt die Bekehrungsgeſchichte eines Blaſirten, der ein junges, liebenswürdiges Mädchen geheirathet hat.

Bedeutender dagegen und wohl die zweitbeſte Arbeit Feuillet's iſt das Schauſpiel: Dalila (1856). Es iſt für uns doppelt intereſſant, weil es einen ganz ähnlichen Stoff, wie Goethe's Clavigo, behandelt. Wir

wiſſen nicht, ob Feuillet das letztere Stück kannte. Es iſt möglich, aber durchaus nicht nothwendig, denn ſo ſehr auch der Clavigo ſeines Stücks, ein Dichter und Componiſt André Roswein, ſeinem deutſchen Doppelgänger gleicht, wie ähnlich ſich auch Marthe Sertorius und Marie Beaumarchais nicht blos im Leben, ſondern auch im Tode ſind, — ſie ſterben beide am gebrochenen Herzen und an der Schwindſucht — ſo iſt doch wieder die Fabel ſelbſt, die Haltung der Charaktere, der Ton des Ganzen ſo durch und durch verſchieden, daß die Aehnlichkeit ebenſo gut aus der zufälligen Gleichheit des Stoffs hervorgegangen ſein kann. Zum Beweis deſſen wollen wir einen Theil der Scene mittheilen, die den Leſer lebhaft an die betreffende im Clavigo erinnern wird.

Roswein-Clavigo hat Carnioli-Carlos, der ein enthuſiaſtiſcher Muſikliebhaber, reicher Graf und nebenbei ſein ſpecieller Wohlthäter iſt, ſo eben mitgetheilt, daß er die Tochter des alten Muſiklehrers Sertorius, Marthe, liebe, und daß er gleich nach der Aufführung ſeiner erſten Oper, mit der er heute Abend vor der reichen und ſchönen Welt Neapels debütirt, um ſie anhalten werde. Die Scene iſt auf der Straße von Puzzuoli nach Neapel im Wagen. Der Chevalier ſelbſt lenkt die Pferde.

Carnioli. Kurz, um die Sache bei ihrem rechten Namen zu nennen: Du willst Dich verheirathen?

Roswein. Ich will mich verheirathen.

Carnioli. Gut. Du gedenkst die blonde Tochter des alten genialen Tollkopfs, Mynheer Sertorius, zu heirathen?

Roswein. Genau so, Excellenz.

Carnioli. Sehr gut. Und Du glaubst, ich werde das dulden?

Roswein. Aber, mein Gott, Chevalier, was geht das Sie an?

Carnioli. Was es mich angeht, Elender? Lieber wollte ich Dich mit dem Kopf zuerst auf jenen Steinhaufen da schleudern! (Zu einem Vorübergehenden) Vorgesehen, Dummkopf! Hop-la!

Roswein. Sollten Sie etwa das junge Mädchen lieben?

Carnioli. Ich kümmre mich viel um Dein junges Mädchen, alberner Mensch! Ich kümmre mich um Dein Talent, welches mein Werk ist, mein Glück, und mein Stolz, und das Du, so lange ich lebe, nicht unter dem Deckel eines Kochtopfes ersticken sollst.

Roswein. Giebt Eure Excellenz diesen Scherz für ein Argument aus?

Carnioli. Nenne mich nicht Excellenz, Narr, und

thue, was ich Dir ſage. Ich ſage Dir aber, Dein Genie iſt mein Licht — hörſt Du, mein Licht — und ich will nicht, daß Du dieſes Licht unter den Scheffel ſtellſt.

Roswein. Wollen Sie die Güte haben, mir zu ſagen, weshalb die Ehe ein ſolcher Scheffel iſt?

Carnioli. Warum? Weil das Opium einſchläfert, weil Waſſer das Feuer löſcht. Ein verheiratheter Künſtler iſt ein geweſener Künſtler. Er iſt Gatte, Bürger, Vater — Alles, was Du willſt — aber der Poet iſt todt! Und darum ſage ich Dir: da Du doch nun einmal das Mädchen liebſt, ſo mache ſie zu Deiner Maitreſſe — aber zu Deiner Frau — das verbiete ich Dir.

Roswein. Iſt das Ihre Moral? Es iſt die meinige nicht.

Carnioli. Was ſchwatzeſt Du mir da von Moral? Seit wann iſt denn die Moral eine Muſe? — Moral! köſtlich! Was haſt denn Du mit der Moral zu thun? Biſt Du ein Küſter? biſt Du ein Quäker? gehörſt Du zur Bibelgeſellſchaft? Pah! Biſt Du auch nur ein Chriſt? Nein; Du biſt es nicht. Du zweifelſt an Gott, an der Madonna, an allen Heiligen, Du ungläubiger Hund! Du biſt ein Künſtler, ein Poet, biſt ein Heide ... Deine Moral iſt die Kunſt, Dein

Gott ist die Kunst, und die Kunst ist des Teufels. Dein Element ist das Feuer ... Schlimm genug, wenn Du in diesem Elemente nicht leben kannst; aber Du stirbst, wenn Du es verläßt.

Roswein. Ich werde es verlassen, Chevalier. Ob meine Seele zu schwach oder zu zart ist, das ist gleichgültig; aber ich bin nicht geschaffen für dies Künstlerleben. Wenn Sie wüßten, was ich leide in diesem tollen Strudel, Sie wären der Erste, der mir die Hand böte, mich herauszuziehen.

Carnioli. Aber, Christi Blut! mein lieber Junge, Du beklagst Dich, daß die Braut zu schön ist. Das Uebermaß Deiner Empfindlichkeit ist es ja eben, was Dich über den gemeinen Troß erhebt ... u. s. w. u. s. w.

Wir brechen diese mit großem Schwung und wundervoller Laune geschriebene Scene, in der Carnioli alle Gründe, die sich gegen die Ehe eines Künstlers aufbringen lassen, erschöpft, hier ab, um aus der vorhergehenden Unterredung Rosweins mit dem alten Sertorius wenigstens Einiges anzuführen, einmal, weil die Worte, die hier den jungen Künstlern zugerufen werden, wahrhaft goldne Worte sind, wie sie nur leider allzu selten aus Feuillet's Munde kommen, und zweitens weil diese Scene beweist, daß Feuillet in seiner Sphäre sehr wohl das nothwendigste aller dra-

matiſchen Talente beſitzt, das Talent: beide Seiten der Medaille zu zeigen.

Der alte Lehrer Rosweins, Sertorius, ſpricht: „Ja, André, wenn Du nicht wie ſo Viele nach einer kurzen, glanzvollen Nacht aus der Sphäre der Kunſt verſchwinden willſt, wenn Du nicht willſt, daß Dir mitten im Laufe der Athem ausgehe, wenn Du Deine heilige Laſt bis zum Gipfel tragen willſt — bezähme Dein Herz und ordne Dein Leben! Ein entnervter Körper kann nur einem gefallenen Geiſte zur Wohnung dienen. Wähne nicht, junger Mann, in der Aufregung der Unordnung, in dem wüſten Taumel der Sinne, in der krankhaften Ueberreizung der Leidenſchaften eine wirkliche, dauerhafte Begeiſterung zu finden. Erinnre Dich, daß die Alten, unſre Lehrer, nur einen Namen hatten für Tugend und Kraft, nur einen Ausdruck für Ordnung und Schönheit! Erinnre Dich, daß ſie in ihren tiefſinnigen Allegorien die Muſen keuſch und die Venus zu einer Idiotin machten. Wohl kenne ich ſie, die Gefahren, die Dich erwarten; die Verſuchungen, denen das fieberhafte Leben des Künſtlers ausgeſetzt iſt, die Gifte, die ohne Unterlaß in ſein ſtets erhitztes Blut träufeln. Aber, André, da Gott einmal die zwei Quellen mehr als irdiſchen Genuſſes: die Empfindung des Schönen und die

Wolluſt des Schaffens, in Deinem Buſen erſchloſſen hat, — wenn Du nun doch nicht die Kraft beſitzeſt, den Becher, in welchem Dir der ſchnöde Trank gemeiner Luſt geboten wird, von Deinen Lippen zu ſtoßen — ſo biſt Du ein Elender — und Du biſt verloren. Ob Dir der Tod oder der Wahnſinn die Reue über ein verfehltes Leben abkürzt, ob Du den Haufen der neidiſchen, traurigen Geſellen, die ſich in den Couliſſen und Ateliers umhertreiben, um am Abend in der Kneipe die großen Männer zu ſpielen, vermehrſt — gleichviel — Du biſt verloren. Noch einmal, André: bezähme Dein Herz, regle Dein Leben! damit iſt Alles geſagt."

Daß ſo die andere Seite der Frage zur Sprache gebracht wird, und zwar durch den Mund eines Mannes, der über den Parteien ſteht — denn der alte Sertorius weiß in dieſem Augenblicke noch nichts von Roswein's Liebe zu ſeiner Tochter, — iſt ein Zug, der das tragiſche Intereſſe, welches durchaus eine erſchöpfende Diskuſſion des Für und Wider verlangt, bedeutend erhöht, und den Feuillet's Stück nach unſerer Meinung vor dem Goethe'ſchen voraus hat. Im Clavigo wird lange nicht genug hervorgehoben, daß auf der Seite Mariens nicht nur das Recht im gewöhnlichen Sinne, ſondern auch die Vernunft iſt,

und daß Clavigo nicht blos eine unmoraliſche, ſondern auch eine thörichte Handlung begeht. Dazu kommt, daß bei Feuillet der Held ſeine Liebe zu einem guten, liebenswürdigen Mädchen nicht blos einem mehr oder weniger frevelhaften Ehrgeiz und einem ebenſo wenig zu entſchuldigenden Leichtſinn, ſondern vielmehr einer neuen Liebe, der Liebe zu einer Frau, wie ſie der ſinnlich erregbaren Künſtlernatur nur zu gefährlich iſt, opfert. So können wir ihn bemitleiden, ohne ihn, wie den Clavigo, geradezu verachten zu müſſen. Die Dalila endlich, oder wie wir ſagen Delila, die dem armen André, der übrigens, nebenbei geſagt, durchaus kein Simſon iſt, die Locken ſeiner moraliſchen und künſtleriſchen Kraft abſchneidet, — die Prinzeſſin Leonora iſt vortrefflich gezeichnet — dämoniſch-lieblich und tödtlich-ſchön, wie die Meduſe Rondanini — ſo lieblich und ſchön, daß ſelbſt dem kalten Leſer ein Grauen ankommt vor dieſer verführeriſchen Teufelin, und er den armen Sünder nicht ſteinigen mag um eines Vergehens willen, zu dem die Verführung ſo verführeriſch war.

Die übrigen Luſtſpielchen, wie Le pour et le contre, le fruit défendu, la partie de Dames ꝛc. ſind zum größeren Theil allerliebſte Bluetten, die aber zu keiner eingehenden Beſprechung hinreichenden Stoff

bieten. Der Roman, welcher nun folgt, Le roman d'un jeune homme pauvre, bleibt hinter La petite Comtesse ziemlich weit zurück. Zwar iſt es noch dieſelbe Grazie der Form, dieſelbe Sauberkeit der Ausführung, aber es ſind auch wieder dieſelben Perſonen, und die Erfindung erſcheint noch dürftiger, als ſonſt. Auch iſt die Löſung des Problems, wie ein verarmter junger Edelmann die Tochter und Erbin eines ſteinreichen Roturiers heirathen kann, ohne ſeine Ehre zu compromittiren, nicht eben ſehr geiſtreich. Er hat in einem Augenblick der Aufregung geſchworen, die Dame, die ihn übrigens liebt, nicht eher heirathen zu wollen, als bis er ſo reich iſt wie ſie, oder ſie ſo arm wie er. Da es nun dem Autor allzu weh thut, ſeine Heldin den heroiſchen Entſchluß, ihren Reichthum zu verſchenken, wozu ſie nicht übel Luſt hat, ausführen zu laſſen, und da der Held, welcher ein ſehr moraliſcher junger Mann iſt, ſein ſtolzes Wort nicht brechen darf, die Leſer aber doch offenbar in Verzweiflung geriethen, wenn die Beiden trotz alles Lamentirens ſich ſchließlich doch nicht „kriegten," ſo muß einer alten Dame, die mit dem jungen enterbten Ritter in einer nur ganz zufälligen Verbindung ſteht, zur rechten Zeit eine ungeheure Erbſchaft in Spanien (ſehr bezeichnend!) zufallen und die Gute ebenſo zur rechten Zeit ſterben,

um ihm ihre ſpaniſchen Schlöſſer vermachen zu können. Jetzt hat er eine Million — ſie hat eine Million, macht zwei Millionen — die jungen Leute können ſich heirathen.

Feuillet hat ſich hier der bekannten Weiſe der franzöſiſchen Dichter, ihren Leſern die unwahrſcheinlichſten Dinge mit der ruhigſten Miene von der Welt aufzutiſchen, ſtammverwandtſchaftlich angeſchloſſen. Daſſelbe thut er auch ſonſt noch oft genug. In der „Dalila“ bringt Roswein der Prinzeß Leonora ein Taſchentuch, das ſie ihm mit ihrem Bouquet zugeworfen, um Mitternacht auf ihre Villa. Er läßt ſich melden; er wird angenommen. Daß die Dame dabei erwähnt, wie ihr die Zeit des Beſuchs nicht ganz ſchicklich gewählt zu ſein ſcheine, macht die Sache wo möglich noch ſchlimmer. In la Crise reiſt ein vielbeſchäftigter Arzt, der im Anfang ausdrücklich verſichert, höchſtens zwei Stunden Zeit zu haben, blos um einer hübſchen Dame zu gefallen, wie er geht und ſteht, mit ihr aus der Stadt fort, bleibt acht, vierzehn Tage auf dem Lande, ohne ſich um ſeine armen Patienten mehr zu bekümmern, wie ein Adler um Maikäfer. Dergleichen grobe Zeichnungsfehler fallen bei Feuillet um ſo mehr auf, als ſie in einem ſeltſamen Widerſpruch mit ſeiner bis in die kleinſten Details ſorgfältigen Malerei ſtehen.

Zum Theil finden dieſe Verſtöße in der leidigen, bei ihm ſehr beliebten Manier, in Briefen und Tagebuchblättern zu erzählen, ihre Erklärung, wenn auch nicht Entſchuldigung. Natürlich, wenn der Held handeln und denken und zugleich Buch über ſeine Handlungen und Gedanken führen ſoll, ſo müſſen daraus die wunderlichſten Dinge entſtehen. Da kann es ihm z. B. begegnen, daß er ſich (wie im Jeune homme) den linken Arm bricht, und mit dem rechten ſchreiben muß, daß er ſich den linken gebrochen hat; oder einem Freunde berichten muß, daß ſeine Geliebte ſoeben im Nebenzimmer ſtirbt (wie in der Petite comtesse). Uebrigens iſt es ſehr begreiflich, weshalb gerade Feuillet dieſer Art zu erzählen den Vorzug giebt. Seine Erfindungsgabe iſt, wie wir geſehen haben, nicht eben bedeutend. Da iſt es ihm nun ſehr bequem, ſtets ſelbſt auf der Bühne zu bleiben, um, wenn es mit ſeinen Acteurs nicht recht fort will, das Publikum durch mehr oder weniger geiſtreiche Betrachtungen in Form von Parabaſen zu unterhalten. Dieſe Subjectivität, die ihn wie alle nicht im eminenten Sinne dichteriſche Naturen fortwährend nöthigt, hemmend in den raſchen Gang der Handlung einzugreifen, verleitet ihn ſogar, ſelbſt in die Schauſpiele Tagebuchblätter einzuſchmuggeln. So kommt es, daß die Novellen halbe Schau-

ſpiele, und die Schauſpiele halbe Novellen werden, in denen die Scene bald in einem Boot, bald in einem Wagen und überhaupt ſtets da iſt, wo es dem Autor gerade paßt.

Bis hierher haben wir unſern Dichter auf ſeiner Laufbahn mit einer Achtung, welche man dem Talente nie verſagt, und einer Sympathie, welche ſeine mannigfachen liebenswürdigen Eigenſchaften rechtfertigen, begleiten können. Nach dem zuletzt genannten Werke aber tritt eine Wandlung mit ihm ein, die freilich auch ebenſo gut oder beſſer ein neues und nothwendiges Stadium ſeiner dichteriſchen Laufbahn genannt werden kann. Feuillet hatte ſich von ſeinem erſten Auftreten an als ein ächtes Kind ſeiner Zeit gezeigt, behaftet mit den vielen Schwächen und den mancherlei Vorzügen der Zeit: frivol, ſkeptiſch, eitel, gefallſüchtig, aber auch anmuthig, gewandt, geiſtvoll und nicht ohne Herz und Sinn für das Gute und Edle. Es war vorauszuſehen, daß ein ſo biegſamer und ſchmiegſamer Geiſt ſich niemals in der Oppoſition befinden, niemals durch die Kraft und Leidenſchaft des Propheten, des Reformators überraſchen, vielmehr ſtets auf der Seite des gerade herrſchenden Princips ſtehen und der Herold und Verkünder des gerade herrſchenden Princips ſein würde. Die Dichter von dem Schlage Feuillet's

müſſen nun einmal mit dem großen Strome ſchwimmen, wenn ſie ſich überhaupt über Waſſer halten wollen. Wohin ſie der Strom führt, dahin ſtellen ſie ihre Segel. Iſt der Strom gnädig und hält ſie in der Mitte feſt, wo er tief und klar iſt, ſo giebt's ein gar hübſches Schauſpiel — das ſchwanke Schifflein mit den luſtig flatternden Wimpeln; wälzt der Strom aber trübe ſchlammige Waſſer, die brauſend über Untiefen und Klippen rauſchen — dann iſt das ſchaukelnde, hülfloſe Ding ein gar kläglicher Anblick.

Feuillet hat nun das Unglück gehabt, mit ſeinem Talente in eine Entwickelungsphaſe ſeiner Nation hineinzuwachſen, die, wie ſelten eine, geeignet iſt, ein hübſches Talent zu ruiniren. Man kann ohne Uebertreibung ſagen, daß Feuillet, der Dichter, an dem Imperialismus zu Grunde gehen wird, vielleicht ſchon zu Grunde gegangen iſt, und wollten die Götter, der Imperialismus hätte keine ſchlimmeren Sünden auf dem Gewiſſen! Freilich, ein widerwärtiger Anblick iſt es immer, wenn die Geiſtbegabten, wenn die, welche durch Seelenadel, Bewußtſein des Talentes, durch die Achtung vor ſich ſelbſt und vor dem Richterſtuhle der Zeit doppelt und dreifach verpflichtet ſind, den Wagen des Götzen ruhig an ſich vorüberziehen laſſen, ſich in

den Staub des Weges werfen, und mit der Stirne, die immerdar zum höchſten Ideal emporgerichtet ſein müßte, den Staub des Weges berühren, und leider geben uns nur zu viele Schriftſteller des heutigen Frankreichs dies häßliche Schauſpiel. Ihre Werke tragen in unverkennbarer Weiſe einen und denſelben Stempel, den wir, in Ermangelung einer anderen Bezeichnung, den Stempel des Imperialismus nennen möchten. Nicht alle charakteriſtiſchen Eigenſchaften der ſo abgeſtempelten Werke haften an der Oberfläche; im Gegentheil findet man einige nur durch eine ſorgfältige Analyſe; die meiſten freilich liegen ſo plump und frech da, daß auch das unbewaffnete Auge ſie noch bequem erkennen kann.

Das Hauptkennzeichen iſt, daß bei Werken dieſer Art der Schwerpunkt des Intereſſes, welches ſie erregen, nicht in ſie ſelbſt, ſondern in das Verhältniß fällt, in welchem ſie zu der actuellen politiſchen Situation, genauer noch: zu dem für den Augenblick ausgegebenen Mot d'ordre ſtehen; und daß, welche proteiſche Kunſt der Vermummung auch angewandt wird, des Pudels Kern immer die Glorification des Kaiſerthums iſt.

Die beiden Werke Feuillet's, die noch zu beſprechen bleiben, „Sibylle“ und „Montjoye“, ſind nun ganz

offenbar und unleugbar in dem obigen Sinne imperialistisch abgestempelt.

Die Heldin des erstgenannten Werkes, eines Romans, ist ein junges, schönes und (was sich bei Feuillet eigentlich von selbst versteht) unermeßlich reiches, unsäglich liebenswürdiges Mädchen, von einer so absonderlichen Frömmigkeit, daß sie es nicht über das Herz bringen kann, ihren Geliebten, einen (im Feuillet'schen Geschmack) durchaus edlen Charakter zu heirathen, weil er aufrichtig genug ist, zu bekennen, daß er nicht an einen geoffenbarten Gott glaube. Da die jungen Leute nun sich viel zu sehr lieben, als daß sie ohne einander leben könnten, der Dichter aber (der sich durchweg auf den Standpunkt seiner Heldin stellt) eine so unheilige Ehe nicht einzusegnen vermag, so bleibt ihm nichts übrig, als die Sache so einzurichten, daß das Liebespaar sich eines Nachts im Walde verirrt, die Heldin sich dabei ein Sumpffieber holt, und ihr Geliebter, in der Raserei der Verzweiflung, am Lager der Sterbenden zum Apostaten des Wissens und Neophyten des Glaubens wird. Nun kann der Priester, der zugegen ist, wenigstens beten: „Lieber Gott, Gott der Liebe! Du weißt, wie sehr sie sich geliebt ... und wie sehr sie gelitten haben! ... Mögen diese beiden Seelen, die einander so würdig sind und welche

Du jetzt trennen willſt, eines Tages in der Ewigkeit vereinigt werden! Und ſegne Du, was ich in Deinem Namen verſpreche."

Man traut ſeinen Augen kaum! Ein Gott der Liebe, der zwei gute, einander würdige Seelen, die ſich ſehr lieben, trennen, aus höheren theologiſchen Rückſichten trennen muß, um ſie, nachdem ſie ſich (oder genauer: er ſie) zu Tode gequält, hinterher in einem myſtiſchen Jenſeits zu vereinigen — einen ſolchen Nonſens wagt ein Dichter in der Sprache Molière's, Rouſſeau's und Voltaire's zu plaidiren, ohne fürchten zu müſſen, von der Bühne heruntergeziſcht zu werden! Was ſoll man von einem ſolchen Publicum, was ſoll man von dem Dichter ſagen? beſonders von dem letzteren! Iſt es wahrſcheinlich, iſt es auch nur denkbar, daß der blaſirte Liebling der Salons, der freilich Zeit ſeines Lebens die Dame Ehrbarkeit feierlich am Arm geführt, aber noch jedes Mal verſtändnißinnig mit den Augen gezwinkert hat, wenn die Dirne Frivolität ihn im Vorüberhuſchen mit dem Ellbogen ſtreifte, wirklich und allen Ernſtes unter die Frommen gegangen iſt? daß es wirklich ſeine wohlerwogene feſte Ueberzeugung iſt: nicht der Edelmuth des Herzens, ein klarer Verſtand, eine aufrichtige, tiefe Liebe, ſondern die officielle kirchliche Gläubigkeit

sei die einzig unerschütterliche Basis einer glücklichen Ehe! — Ist dies denkbar?

Schwerlich! und wahrscheinlich würde Niemand eine solche Zumuthung, wenn man sie ihm in purem Ernst machte, so lächerlich finden, als der Dichter selbst. Im Grunde glaubt auch das Publikum (wenigstens der einigermaßen verständige Theil desselben) nicht an diese Farce. Für wen also wird sie eigentlich aufgeführt? und warum findet sie dennoch eine solche Beachtung, daß binnen wenigen Wochen drei, vier Auflagen des Buches nöthig werden? Dazu kommt, daß der Roman — wie das bei allen Werken der Fall ist, auf denen der Fluch des Abfalls von dem Geiste der Wahrheit ruht — trotz der sauberen Zeichnung der Charaktere, trotz der nicht geringen Kunst der Composition, trotz der Feinheit der Sprache nicht blos ein verkehrtes, verfehltes, kindisches, sondern auch im eminenten Sinne langweiliges Buch ist — und dennoch! dennoch!

Hier giebt es nur eine Erklärung. Das Publikum kennt sehr wohl des Dichters intime Relation zum Hofe, das Publikum weiß, daß eine gewisse hohe, durch ihre Frömmigkeit ausgezeichnete Dame den Dichter mit ihrem ganzen Wohlwollen beehrt. Wie ist es anders möglich, als daß die hohe Dame den tiefsten

Abſcheu vor der Fanny- und Mogador-Literatur hat? daß die Demi-monde ihr ein Scheuel und Gräuel iſt? daß ſie den ihr ergebenen, von ihr bevorzugten Dichter bittet, dieſem Gräuel ein Ende zu machen, dem verblendeten Volke zu zeigen, wie eine wahrhaft ſchöne Seele denkt, fühlt? daß ſie den Dichter bittet, einen Roman zu ſchreiben, den auch les jeunes demoiselles leſen können, einen Roman, in welchem die Heldin ſo ſanft, ſo gut, ſo wohlthätig, ſo rein, ſo ſtrenggläubig iſt, wie — wie, enfin wie die Dame, die wahre Dame ſein muß.

Angenommen nun, Feuillet's „Sibylle" wäre dieſer Roman, ſo iſt es doch ſelbſtredend, daß derſelbe kein gewöhnlicher Roman iſt, ſondern vielmehr ein Manifeſt, eine (und noch dazu beſtellte) Predigt, ein Glaubensbekenntniß, ein allerhöchſtes pikantes Glaubensbekenntniß, hinter dem, wer weiß was, ſtecken mag, und das man alſo leſen muß, auf alle Fälle leſen muß!

Oder man denke ſich folgenden Fall.

In dem intimen Cirkel, welchen eine allerhöchſte Perſon um ſich verſammelt, und zu dem auch unſer Dichter zugelaſſen zu werden die Gnade hat, kommt die Rede unter anderem auf den Hauptvorwurf, welchen alberne Ideologen dem Imperialismus machen, nämlich, daß er die materialiſtiſche Richtung der Zeit

entſchieden begünſtige, ja daß er die wahre Incarnation eben dieſer Richtung ſei. Im Grunde ſeines Herzens iſt nun freilich ein Jeder in dem Kreiſe überzeugt, daß dieſer Vorwurf eigentlich gar kein Vorwurf, daß, wer ſich ein großes Vermögen machen oder einen Thron erobern kann, und aus dieſen oder jenen Gewiſſensſkrupeln davon abſteht, ein Narr oder ein Feigling, oder Beides iſt — aber in den Augen der großen Menge, die — glücklicherweiſe! — noch immer an jenen Gewiſſensſkrupeln laborirt und eben deshalb ewig die große Menge bleiben wird, iſt eine ſolche üble Nachrede immer unbequem, und wenn es ein Mittel gäbe, den böſen Leumund zum Schweigen zu bringen ..... denn, ſehen Sie, meine Herren, die Moral, die öffentliche Moral! man muß ſie begünſtigen, öffentlich begünſtigen! Unſere Literatur iſt zu frivol geworden. Wir müſſen eine moraliſche Literatur ſchaffen; gerade von uns muß auch nach dieſer Seite hin eine neue Aera datiren. Sie (meine Herren von der Feder) müſſen rühriger ſein, obgleich ich gern und dankbar anerkenne, daß Ihr Talent ſich in einigen Fällen bewährt hat. Die Geſchichte der ſchönen Seele, die uns neulich unſer Freund hier erzählte, war trefflich, wirklich rührend; nur ſollte er uns auch die andere Seite der Medaille zeigen, neben den Engel

den Teufel malen, eine Vogelſcheuche für die Spatzen, einen hartgeſottenen Sünder, einen Börſenſpeculanten natürlich, wie ihn ſich der Pöbel denkt, „einen jener freien und ſtarken Geiſter, an denen dies Jahrhundert keinen Mangel hat .... für den, mit Ausnahme der großen Moral, der Moral des Erfolges, Alles unter der Sonne Aberglaube, Dummheit, Vorurtheil iſt! Gerechtigkeit, Ehre, Gewiſſen, Gott ... poetiſches Larifari und Kinderei, vorausgeſetzt, daß das poſitive Geſetz, daß die Polizei ſich keinen Einſpruch erlaubt! ... Die Einfältigen und Schwachen ſtolpern mühſam auf der rauhen Straße des Lebens vorwärts, denn bei jedem Schritte werden ſie durch irgend einen Scrupel, durch irgend eine Regung des Herzens oder Gewiſſens aufgehalten ... Die Starken überholen ſie während deſſen, treten ſie in den Staub und gelangen an's Ziel! Die Schwachen fühlen ihre Augen ſich feuchten, und ihre ſchlimmſten Leidenſchaften entſchwinden bei dem bloßen Gedanken an ihre Mutter, ihre Frau, ihr Kind ... Die Starken würden ihren Ehrgeiz, ihr Vergnügen verfolgen, und ginge ihr Weg über den Leib ihres Vaters, über die Ehre ihrer Tochter! ... Ein Wort, ein Ruf, ein Stück zerriſſener Seide macht das Herz der Schwachen ſchlagen und ſie ſtürzen ſich in den Tod für ihren Glauben,

für ihr Vaterland, während die Starken die öffentliche Gefahr zum Gegenstand ihrer Speculationen machen und auf Hausse manövriren in dem Augenblick, wo der Staat zu Grunde geht! — Das ist unser heutiges Geschlecht! ... Nun wohl, sei glücklich! ... Was mich betrifft, so will ich lieber verhungern, als die Freuden und den Ruhm der Welt um einen solchen Preis erkaufen, verhungern in dem Schmutz des Rinnsteins ... den Himmel über mir ... und in mir, in meinem Herzen, ein Stück Glaube und Hoffnung!"...*)

Bravo, bravo! Vortrefflich, ganz vortrefflich! Bringen Sie uns das in ein Schauspiel! Das muß wirken. Und vergessen Sie nicht, ein wenig hervorzuheben, wie der Imperialismus, weit entfernt, dergleichen Miasmen zu erzeugen, im Gegentheil die Atmosphäre reinigt; wie wohlthätig für einen überfüllten, hypertrophischen Körper der Gesellschaft ein kleiner Aderlaß ist, wie nervenstärkend so ein gesunder Krieg — Blut und Eisen, Magenta und Solferino ... ich denke, Sie wissen jetzt, wie ich das Ding angefaßt sehen möchte ...

Wenn Feuillet's Schauspiel „Montjoye" nicht auf diese Weise entstanden ist, so hätte es doch so entstehen

*) Montjoye. IV. 10.

können. In der That ist an diesem Stücke die Genesis, der intime Zusammenhang, in welchem dasselbe mit dem herrschenden Regime steht, der Eifer, mit welchem es für die Beglückungstheorien des Napoleonismus Propaganda zu machen sucht, das einzig Interessante. Im Uebrigen ist es ein langweiliges Stück in fünf langen, sich mühselig hinschleppenden Acten, voller Unwahrscheinlichkeiten, Uebertreibungen, plumper Contraste, voller verdächtiger Effecte und nicht minder verdächtiger Moral, ganz im Charakter des Genres, das Schiller für ewig mit dem bekannten Distichon gebrandmarkt hat.

Es ist nur zu begreiflich, daß, wenn in einem Staate Vieles faul ist, der Athem seiner Dichter schwerlich ganz rein sein kann; nur zu begreiflich, und doch wie traurig, wie demüthigend, wie entmuthigend! Ist nicht der babylonische Thurm der modernen Cultur, an dem wir Alle bauen, so riesig in die Breite und Höhe gewachsen, daß kein Einzelner mehr das Ganze zu überschauen vermag, daß keiner mehr recht weiß, was sie drüben schaffen, und ob auf der andern Seite nicht ebenso viel wieder einfällt, als hier gebaut wird, daß jeder Handwerker nur noch seine allernächsten Nachbarn kennt? Wer soll denn nun in uns, den Handwerkern, das Gefühl der Gemeinschaft, der Brü-

derlichkeit, ohne das zuletzt doch Alles in's Stocken geräth, wach erhalten, wenn nicht der Dichter? Dies Gefühl zu wecken, wo es ſchläft, es wach zu erhalten, wo es lebendig iſt, war von jeher ſein ſchöner Beruf und iſt es heute mehr als je. Er ſoll uns den trüben Gedanken, daß all unſer Wiſſen und Schaffen doch nur Stückwerk ſei, durch ſeine Melodien verſcheuchen, er ſoll uns die verlorne Harmonie der Seele wiedergeben. Er ſoll uns, die wir uns in den Widerſprüchen des Lebens wie in tückiſchen Schlingen fangen, die wir an Hemmniſſen aller Art, welche wie Schlagbäume unſern Weg verſperren, die Hände blutig ringen — mächtig ergreifen und mit ſich hinauftragen in eine Höhe, von der herab des Königs Scepter und des Bettelmanns Stab gleicherweiſe nur als Inſignien menſchlicher Gebrechlichkeit erſcheinen, und aller Erdenjammer nur wie blaue Schatten, die über eine ſonnenhelle Landſchaft jagen. Er ſoll ſich mit den Zöllnern und Sündern zu Tiſch ſetzen und durch gute, mitleidsvolle, tröſtende Rede ihr bittres Sclavenmahl ſo verſüßen, daß ihnen iſt, als ſpeiſten ſie aus goldenen Schüſſeln an der Tafel der ewigen Götter, und in den Prunkſaal des Tyrannen ſoll er treten, und an die Marmorwand geheimnißvolle, fürchterliche Worte ſchreiben, daß dem Herrn über Leben und Tod graut

vor ſeiner eignen Herrlichkeit. Das ſoll der Dichter, das thaten die Dichter, die großen Meiſter der herrlichen Kunſt, denen die dankbare Menſchheit einen Platz in ihrem Pantheon anwies!

Wollen wir damit geſagt haben, daß wir nur die Geiſtesrieſen, von denen in Jahrhunderten einer unter uns aufſteht, in dieſem Pantheon ſehen mögen, und alle Anderen ohne Weiteres zu den Todten werfen? Keineswegs. Die Breite des Lebens mit heiterem Auge zu überſchauen, geſtattete nur Wenigen ein günſtiges Geſchick, und nicht vielen ward die dämoniſche Divinationsgabe, der ein Knochenſplitter genügt, aus ihm das ganze Skelet zu conſtruiren. Es giebt auch Andere, bei deren Geburt ſich dieſe oder jene Fee nicht eingeſtellt hatte, Andere, von denen Einer ſingt:

Jeté sur cette boule,
Laid, chétif et souffrant,
Etouffé dans la foule,
Faute d'être assez grand —

und doch ſprechen wir ihre Namen mit Ehrfurcht und Liebe aus, und doch nennen wir ſie Poeten. Warum? Weil ſie den Mittelpunkt, in welchen zuletzt doch alle Radien führen: das Herz des Menſchen zu treffen wußten; weil ihnen trotz des kleinen Kreiſes, den ihr Auge überſah, die große Wahrheit aufgegangen war,

daß alles Vergängliche nur ein Gleichniß ist; weil sie sich nicht irren ließen durch den Maskenscherz des Weltgeistes, des ewig gleichen, der sich hinter die Dinge steckt, die ewig wechselnden; weil sie überall dem geheimnißvoll-offenbaren Gedanken der Gott-Natur nachspürten, bis sie ihn fanden, und sich an ihm durchglühten und mit sich ihre Menschenbrüder.

Und Octave Feuillet dringt nur sehr selten bis zum Centrum, bis zum Herzen; fast immer hält er die Maske für das wahre Angesicht, nur zu oft zeigt er eine kindische Freude an den bunten Lappen, mit denen der nackte Leib verhüllt ist. Er kann sich nicht mit den Sündern zu Tisch setzen, wenigstens nicht mit den armen Sündern, denn er weiß gar nicht, wo sie wohnen; dafür darf er aber der Protection sehr reicher — Leute gewiß sein. Will Octave Feuillet lieber für den Hof als für sein Volk schreiben — wohl! Jeder sehe, wo er bleibe! aber er bedenke auch, daß Niemand zweien Herren dienen, und daß eine Kaiserin zwar Vieles verleihen kann, aber nicht — die Unsterblichkeit.

Die Liebe. Von J. Michelet.

Bekanntlich iſt es eine ſchwere Aufgabe, viele Köpfe unter einen Hut zu bringen; indeſſen, ſchwer wie ſie iſt, mag ſie doch wohl einmal gelöſt werden, aber ein Buch über die Liebe zu ſchreiben, das die Herzen aller Leſer befriedigte, das ſich die Herzen aller Leſer gewinnen könnte, iſt geradezu unmöglich. Die Liebe iſt eben weſentlich eine Herzensfrage, die von Jedem je nach der Verſchiedenheit des Geſchlechts, des Alters, des Temperaments, der Lebensſtellung, der individuellen Erfahrung, der Bildung, ja der Nationalität anders beantwortet wird. Beſonders der Nationalität. Sollte Jemand dies letztere Moment gering anſchlagen, ſo wird er von ſeinem Irrthum

zurückkommen, wenn er ein Buch, deſſen Gegenſtand weſentlich von der nationalen Atmoſphäre influenzirt iſt, ein Buch, in welchem das Herz des Autors nicht minder hörbar ſchlägt, als das Herz der Nation — wenn er Michelet's Buch: „Von der Liebe" lieſt.

Die Aphrodite von Melos iſt nicht verſchiedener von der Mediceiſchen Venus, als deutſche Liebe von dem franzöſiſchen amour.

Dieſes Moment des nationalen Unterſchiedes wird der deutſche Leſer von Michelet's Buch feſthalten müſſen, oder er läuft Gefahr, ſeinen Autor ſehr häufig entweder gar nicht zu verſtehen, oder, was eben ſo ſchlimm iſt, ihn falſch zu verſtehen und falſch zu beurtheilen, ihn hier der Uebertreibung anzuklagen, wo er in ſeinem Sinne durchaus nüchtern iſt, ihn dort der Frivolität zu zeihen, wo ſein Herz von den wärmſten, ja heiligſten Gefühlen erfüllt war. Der Deutſche iſt bekanntlich ein Virtuos in der Kunſt, ſich mit Leichtigkeit in fremde Stimmungen verſetzen, den Kreuz- und Querſprüngen der abenteuerlichſten Phantaſie mühelos folgen zu können, aber der Leſer von Michelet's Buch wird ſich erinnern, daß diesmal ſein Talent auf mehr als eine harte Probe geſtellt wurde. Wenn Michelet z. B. in einem gewiſſen Falle dem Gatten nicht nur das Recht zuſpricht, ſeiner ſchuldigen Gattin eine körper-

liche Züchtigung angedeihen zu laſſen, ſondern ihn ſogar auffordert, von dieſem ſeinem guten Rechte Gebrauch zu machen, ſo dürfte uns Deutſche dieſe Löſung des gordiſchen Knotens denn doch mindeſtens ſonderbar, ja widerwärtig bedünken, ſelbſt wenn die Medicin nach Michelet's Recept nur in geringer Doſis. und auch ſo nur dann verabreicht werden ſoll, wenn die Patientin ein entſchiedenes Verlangen darnach äußert und ſich für den heilkünſtleriſchen Gatten aus der Diagnoſe des Falls die Nothwendigkeit beſagten Medicaments herausgeſtellt hat. Dergleichen iſt eben nur erklärlich aus dem franzöſiſchen Naturell, das ſich eine lebhafte Freude nicht gut ohne obligates Feuerwerk, und einen tiefen Seelenſchmerz nicht ohne eine leidenſchaftliche Scene mit wüthenden Deklamationen, Zornausbrüchen, Fußfall, Thränengüſſen und — wie hier — gelinder körperlicher Züchtigung denken kann. Ja, wir glauben nicht zu irren, wenn wir in dieſer Stelle, wie noch oft im Buche, den Einfluß eines andern Elements zu verſpüren glauben, das ſich allerdings beſſer mit der celtiſch-romaniſchen, als der germaniſchen Natur verträgt. Bekanntlich iſt Michelet's Stellung zum Katholicismus eine entſchieden oppoſitionelle. Wer das noch nicht wüßte, könnte es aus dieſem Buche lernen. Das Mittelalter, und Alles,

was wir aus dem Mittelalter herübergeſchleppt haben, iſt ihm antipathiſch. Er läßt ſich keine Gelegenheit entgehen, wo er der verknöcherten ſcholaſtiſchen Wiſſenſchaft, die das Weib für unrein erklärte, und einer religiöſen Richtung, welche dem Weibe in der Kirche und außerhalb der Kirche den Mund verbietet, einen Hieb verſetzen kann. Und natürlich, wer, wie Michelet, mit Recht die Baſis unſers Lebens in der Familie findet, wer in der Ehe ein Inſtitut erblickt, das uns beſſer als irgend ein anderes zu jeder Menſchen- und Bürgertugend erziehen kann, wer die Heiligkeit der Ehe proclamirt und das Eindringen jedes Dritten, er habe einen Namen, welchen er wolle, er bekleide ein Amt, welches er wolle, auf das entſchiedenſte zurückweiſt, — der kann ſich wohl nicht anders, als oppoſitionell gegen eine Anſchauung verhalten, die den Schwerpunkt der Erziehung zur Heiligkeit in eine ganz andere Sphäre verlegt. Dadurch wird uns auch nur erklärlich, was uns ſonſt unbegreiflich erſcheinen könnte, warum Michelet wieder und immer wieder darauf zurückkommt, daß der Gatte der Gattin alles in allem, und beſonders ihr Beichtiger ſein müſſe; und warum er die junge Frau in Fällen, wo ſie von Gedanken heimgeſucht wird, die ſie dem Gemahl noch nicht zu geſtehen wagt, nicht in die Kirche an den Beicht-

ſtuhl, ſondern in ihren Garten an ihre Schweſter, die Roſe, weiſt.

Und allerdings iſt die junge Frau, wie Michelet ſie ſchildert, der Unterweiſung aller Art gar ſehr bedürftig, denn ſie tritt eben völlig unwiſſend in die Ehe — eine Annahme, die mit des Verfaſſers eigener Aeußerung, daß die Franzöſin ſehr früh reif ſei, und daß die katholiſche Erziehung, beſonders die Beichte, zu dieſer Frühreife ſehr viel beitrage, ſcheinbar im Widerſpruch ſteht. Aber auch nur ſcheinbar. Denn wenn einerſeits der Katholicismus wohl den von Michelet behaupteten Einfluß haben kann, ſo hat doch auch derſelbe Katholicismus die Nonnenklöſter und die von Nonnen geleiteten Penſionate geſtiftet, in welchen die meiſten jungen Franzöſinnen aus den beſſeren Ständen erzogen werden. Dieſe klöſterlich-ſtrenge Schule erhält die Mädchen lange jung, aber auch lange unwiſſend, iſt die Pflegerin jener „holden Ignoranz," die Heine ſcherzend ſeiner Mathilde vorwirft, als ſie ihm wieder einmal Gelegenheit giebt, über „die Lacünen der franzöſiſchen Erziehung" von ſeinem deutſchen Standpunkte zu ſtaunen. Michelet hingegen nimmt dieſe holde Ignoranz als eine Thatſache hin, die er vorfindet, und von der er überall in der Erziehung, die er den Gatten mit der Gattin vorzu-

nehmen lehrt, ausgeht. Dies führt auf einen andern Punkt, der ebenfalls den deutſchen Leſer befremden könnte. Es iſt nämlich in dem Buche von dem Brautſtand, dieſem in Deutſchland ſo überaus wichtigen Stand, ſo gut wie gar nicht die Rede, aus dem ſehr triftigen Grunde, weil der Franzoſe dies Verhältniß ſo gut wie gar nicht kennt. In Frankreich verlobt man ſich, um in acht Tagen, in Deutſchland, um vielleicht nach ebenſo viel Jahren zu heirathen. In Frankreich kommt es nicht ſelten vor, daß ſich die jungen Leute an ihrem Verlobungstage zum erſten Mal im Leben ſehen — eine Art der Ueberraſchung, die man in Deutſchland höchſtens fürſtlichen Perſonen reſervirt. Das franzöſiſche Mädchen wird, ſelbſt außerhalb des Kloſters, zu Hauſe von ſeiner Mutter ſehr ſtreng erzogen. Die franzöſiſchen Mütter, ſagt Michelet, ſind „terribles“; und er weiß viel von der Eiferſucht der Mütter auf ihre Töchter zu erzählen, wie knapp die arme Kleine gehalten wird, und wie ſie alle Abend zu hören bekommen kann: die Tochter iſt nicht übel, aber was iſt ſie gegen die Mutter! Daraus erklärt ſich Michelet's Paradoxon: „In Frankreich werden die Leute (vor allem die Frauen) mit der Zeit jung;“ erklärt ſich auch, warum in der Ehe, wie er ſie ſchildert, vieles vorkommt, vieles verhandelt wird, worüber

die jungen Leute in Deutſchland meiſtens ſchon vor ihrer Verlobung vollkommen einig ſind. Wer dieſen weſentlichen Unterſchied der nationalen Erziehung nicht im Auge behält, den dürfte, wie geſagt, vieles in dem Buche befremden.

Wie Leſſing in ſeinem unſterblichen Werke von der Gruppe des Laokoon ſeinen Ausgang nimmt, ſo ſtellt Michelet an die Schwelle ſeines Buches die Gruppe der Befreiung der Andromeda des Bildhauers Puget. Dies Werk iſt ihm mehr als ein Ausgangspunkt, mehr als ein geiſtreicher Vergleich. Die an den Felſen der phyſiſchen Nothwendigkeit mit den Ketten der Unwiſſenheit gefeſſelte Frau, wie er ſie ſchildert, iſt wirklich jene hülfloſe Andromeda, und der Mann, der ſie aus dieſer zwiefachen Gefangenſchaft befreien ſoll, wirklich jener liebenswürdige Perſeus. Ja, das Werk des Bildhauers iſt ſo ſehr ein Prototyp ſeines eigenen Werkes geworden, daß man auf ſein Buch wörtlich anwenden kann, was er von jener Gruppe ſagt: „Ein liebliches, leidenſchaftliches Werk, das in einer Beziehung albern iſt, und doch auch gerade dadurch ſeine Leidenſchaft beweiſt. Der Künſtler hat uns ſo für ſeine Kleine zu intereſſiren geſucht, daß er ſie ganz klein gemacht hat, von der Größe eines Kindes mit den Formen einer Frau.“ Michelet's Heldin iſt auch nur

der Form nach eine Frau, im Grunde aber ein wahres Kind, hülflos, abhängig, der phyſiſchen Nothwendigkeit rettungslos verfallen. Und er, der ſie befreien ſoll, gleicht auch nur allzuſehr jenem Perſeus; auch er iſt „der ſchwächliche Hercules eines Epigonengeſchlechts, wie ihn ein frauenhaft geſinntes Jahrhundert ſich denken mochte und wie ihn das ſtarke Alterthum nie concipirt hätte."

Michelet erzählt uns, daß er ſein Leben lang gegen die Anmaßung des Materialismus gekämpft habe; und in der That, es thut Noth, zum mindeſten für den weniger ſcharfſinnigen Leſer, daß er das ausdrücklich verſichert, denn nach dieſem Buche zu ſchließen, würde man ihn eher für alles Andere, als für einen Gegner des Materialismus halten. Von einer Spontaneität des Willens iſt ſelten die Rede; faſt überall erſcheint die Frau als ſklaviſch abhängig von den Einflüſſen ihrer eigenen Organiſation; faſt überall unter der Botmäßigkeit der Naturgewalten. Die Zahl der Vorſichtsmaßregeln, deren Befolgung dem Gatten in dem Umgange mit ſeiner Gattin zur ſtrengſten Pflicht gemacht wird, iſt deshalb unerhört. Arme Männer! Ihr wähnt, was heute Recht iſt, ſei am nächſten Tage nicht Unrecht, und was am Morgen Vernunft, am Abend keine Thorheit; und bedenkt nicht, daß zu dem,

was ihr frei treibt, wie Eſſen und Trinken, für die Frau noch Eins, Zwei und Drei und Tauſenderlei kommen muß. Ihr glaubt es mit einem Vernunftweſen zu thun zu haben, und habt es mit einer Senſitive zu thun, auf die Licht und Dunkel, und Wärme und Kälte, und Abend und Morgen, und heiterer Himmel und Gewitterwolken, und Gott weiß, was noch ſonſt Alles mit ſolcher Gewalt wirken, daß ihre Spontaneität beinahe Null iſt. „Die Willenskraft," ſagt Michelet, „iſt nicht ein Riegel, den man einfach vorſchieben und zurückſchieben könnte; ſie iſt eher einem in unendlich viele Grade eingetheilten Thermometer zu vergleichen." Und nach dieſer Thermometer-Theorie theilt er beiſpielshalber den Willen einer Frau, die ihre Tugend gegen die Zudringlichkeit eines Frechen zu vertheidigen hat, in dreißig Grade. Davon kommen zwanzig Grad auf die Ueberraſchung u. ſ. w. u. ſ. w., und wie viel bleibt ſchließlich für den freien Willen? Sage und ſchreibe: ein Grad! Ich glaube, jede verſtändige und edle Frau wird ſich einen Anwalt verbitten, der, um ſeine Clientin beſſer zu vertheidigen, ſie zu einer Idiotin macht.

Michelet berichtet, daß ihm bei der Anſammlung und Sichtung der Thatſachen, aus denen ſein Werk hervorgegangen, nichts mehr genützt habe, als die

Freundschaft der Aerzte; er ist stolz darauf, einige der berühmtesten des Jahrhunderts genau gekannt zu haben. Uns will bedünken, als ob dieser Umgang ihm in Beziehung auf dies Buch eher schädlich als nützlich gewesen sei. Es ist immer bedenklich, wenn Laien mit den letzten Resultaten einer Wissenschaft experimentiren wollen, doppelt bedenklich, wenn diese Wissenschaft eine exacte, durchweg auf Erfahrung basirte ist, wie die Medicin. Wie die Herren sich räuspern, das sieht ihnen der Laie glücklich ab, und dabei bleibt es denn auch. Eine Hypothese wird bei ihm zur unumstößlichen Gewißheit; ein vereinzeltes Factum, das in dem Organismus der Wissenschaft vielleicht von sehr untergeordneter Bedeutung ist, erscheint ihm wichtig genug, um es als Eckstein für ein großes Gebäude zu benutzen. So fällt denn Michelet, so oft er auf einen gewissen anatomischen Atlas zu sprechen kommt, der nach dem Urtheile der Kenner durchaus nicht zu den bedeutendsten Werken auf diesem Gebiete gehört, jedesmal ehrfurchtsvoll auf die Knie; so spielen gewisse neuere Entdeckungen der Physiologie bei ihm eine ganz unverhältnißmäßige Rolle. Immer und immer wieder kommt er darauf zurück und verkündet es fast triumphirend: die Frau ist eine Kranke, und abermals eine Kranke; von 28 Tagen ist sie 15 bis

20 Tage, „man kann beinahe ſagen, immer“ eine Kranke. Und dieſe Krankheit nun beutet er in einer Weiſe aus, daß eine hyſteriſche Dame, die ihren Gatten und ihr ganzes Haus auf Rechnung ihrer ſchwachen Nerven zur Verzweiflung bringt, noch von ihm lernen könnte.

Es iſt wahr, daß Michelet dieſe ſklaviſche Abhängigkeit der Frau von den Naturgewalten, je weiter ſie ſich entwickelt, deſto mehr in den Hintergrund treten läßt; aber wahrhaft von ihnen emancipirt erſcheint ſie eigentlich doch nur erſt — als Greiſin. Erſt dann iſt ſie ihm das Vernunftweſen, als welches wir ſie ſehen möchten, ſobald der erſte Rauſch der Jugend verflogen iſt.

So iſt denn die Moral, die Michelet lehrt, nicht ganz die rechte Moral, ſeine auf dieſer Moral baſirte Liebe nicht ganz die wahre Liebe, und die nothwendige Folge dieſer Halbheiten iſt denn auch, daß ſeine Gatten trotz der undenklichen Mühe, die ſich der Gatte giebt, trotz der Willfährigkeit, mit der die Gattin dieſen Bemühungen des Mannes entgegenkommt, es nicht zur wahren Einigkeit, zur rechten Seelenharmonie bringen. Und weil ſie es auf Erden nicht dazu bringen, auch ſo nicht bringen können, — deshalb und nur deshalb mußte Michelet auf ſein irdiſches Drama

einen Epilog im Himmel folgen laſſen. Das Kapitel, überſchrieben: „Die Liebe über das Grab hinaus," iſt dieſer Epilog. Es iſt unmöglich, dem Autor hier noch folgen zu können, wenn man mit Fauſt der Anſicht iſt, daß dem Tüchtigen dieſe Welt nicht ſtumm ſei, und ſich unter andern die rechte Vereinigung zwiſchen zwei Gatten ſchon hier auf Erden vollkommen bewerkſtelligen laſſe.

Wenn nun ſo der Weisheit letzter Schluß nicht befriedigt, kann man der irdiſchen Klugheit des Buches ebenſo wenig unbedingten Beifall ſchenken. Ja, um es offen heraus zu ſagen: vieles Einzelne erſcheint in hohem Grade unpraktiſch, und das Ganze erinnert ein wenig an den Bogen in einer von Leſſing's Fabeln, den Bogen, welchen der Verfertiger ſo künſtlich drechſelte und ſo kunſtvoll zurechtſchnitzte, daß er zerſprang, ſobald der Jäger ihn zu ſpannen verſuchte. Die Gründe, welche verhindert haben, daß dem Werk die rechte Lebensfähigkeit wurde, ſind zweierlei. Sie liegen einmal in der Natur des Gegenſtandes und weitens in der Natur des Autors.

Michelet erzählt uns in der Einleitung die Entſtehungsgeſchichte ſeines Buches, kommt dabei auf ſeine eigene Lebensgeſchichte zu ſprechen und giebt uns eine ſehr intereſſante Skizze ſeiner Individualität. Wie

weit das Portrait ähnlich ist, lassen wir dahingestellt und halten uns vorläufig an seine eigenen Worte. Und so sehen wir denn einen Mann, der, in sein Museum gebannt, die Welt kaum einen Feiertag, nur so von weitem sieht; einen Mann, der „allem Coterie-wesen fern stehend, unberührt von den Fragen der Zeit, sich in seine Gedanken einspinnt"; der, in natürlicher Folge dieser Vereinsamung, „oft alte, längst gefundene und bekannte Dinge von neuem suchte und fand;" der, wie sich dann wohl von selbst versteht, „die Menschen nicht kennt, und den deshalb auch Niemand haßt; dessen Schlachten die einer Idee gegen eine andere Idee waren." Zu diesem einsamen Denker, der nur durch seine Vorlesungen in directe Berührung mit dem Publikum kommt, fühlen sich nun die Leute, besonders die jungen, außerordentlich hingezogen. Das Dunkel, in welches er sich hüllt, verleiht ihm in den Augen der frivolen Menge eine gewisse mystische Erhabenheit. Man wallfahrtet zu ihm in sein Studierzimmer, wie zu einem frommen Einsiedler in der Wüste. Mit einem Worte, man treibt einen Cultus mit ihm, der ein ganz klein wenig übertrieben, und deshalb wie alles Uebertriebene ein ganz klein wenig lächerlich ist. Ein Arzt in der Provinz, den er nicht kennt, schreibt ihm, daß er seine Braut, die er in einigen Tagen

heirathen wollte, verloren habe. Der Arme will nichts, als einem Manne, dem er Herz zutraut, ſein Leid klagen. Beſonders ſind es die Damen, die ſich gläubig an ihn wenden, um ihren Herzenskummer, ihr tauſendfaches Weh zu beichten. Die Correſpondenzen, die er mit ſeinen Anhängern und Anhängerinnen in Nähe und Ferne über die zarteſten Geheimniſſe des Menſchenherzens pflegt, wachſen zu Bergen. Aus dieſem und ähnlichem Material ſammelt der Menſchenſcheue ſeine Menſchenkenntniß. Da kommen die Jahre 1848 und 1849 mit ihren ſocialen Trauerſpielen. „Eine fürchterliche Kälte verbreitete ſich in der Atmoſphäre; es war, als ob ſich alles Blut aus unſern Adern zurückgezogen hätte.“ Der längſt gehegte Plan, ſeinem Volke „das Buch der wahren Liebe“ zu ſchreiben, reift zum Entſchluß.

Nun fragt man ſich doch unwillkürlich: iſt dieſer Mann, der noch eben von ſich ſelbſt behauptete, „daß ſeine Einſamkeit ihm das rechte Verſtändniß für das, was der Augenblick heiſcht, raubte,“ der rechte Mann für ein Werk, das mehr als jedes andere, die intimſte Kenntniß der Geſellſchaft, für die es geſchrieben wird, vorausſetzt? Man fragt ſich: können dergleichen vertrauliche Mittheilungen, die ſich der Mittheilende nach Menſchenart doch erſt ſorgfältig zurechtlegt, die eigne

Anſchauung erſetzen? Wird der einſame Gelehrte nicht Vieles vorbringen, worüber der Mann von Welt nur lächeln wird? Und dieſer Mangel der friſchen Luft des realen Lebens macht ſich denn auch in dem Buche ſehr bemerkbar. Nicht, als ob nicht Michelet anderweitig zur Löſung ſeiner Aufgabe in einem eminenten Grade befähigt wäre! Im Gegentheil! Es möchte wenige Geiſter von ſolcher Geſchmeidigkeit, ſolcher Zartheit, ſolcher Feinfühligkeit geben; vor allem wenig Männer, die einen ſo mikroskopiſchen Blick für die geheimſten Falten des Frauenherzens hätten — eine ſolche außerordentliche Gabe der Divination und Intuiton, in welcher Michelet vielfach an Leopold Schefer erinnert. Aber ſelbſt dieſe wunderbare Begabung wird für Michelet verhängnißvoll. Er lebt das Alles, was er ſeine Gatten erleben läßt, ſo ſehr ſelbſt mit, daß er ſelten über ſeinem Gegenſtande ſteht. Michelet richtet nicht, denn die Thränen, die er mit ſeiner büßenden Magdalene weint, erſticken ſeine Stimme. Keine Spur in ihm von drakoniſcher Strenge! Weiß er doch mit mathematiſcher Gewißheit, die Aermſte hatte nur über den dreißigſten Grad ihres freien Willens zu verfügen. Wer wollte da hartherzig ſein!

Und nun ſpielt ihm ſeine unendlich bewegliche Phantaſie die wunderlichſten Streiche. Dieſer Phan-

taſie erſcheint nichts unmöglich. Ueber berghohe Hinderniſſe fliegt ſie weg, leicht wie ein Vogel. Sie ſchafft ſich, was ſie braucht, mit einer Ungenirtheit, die den durch die Taſchenſpielerkunſtſtücke des Grafen von Monte-Chriſto verwöhnten Franzoſen allerdings weniger auffallen mag, als uns nüchternen Deutſchen, die wir noch immer die alberne Gewohnheit haben, nach wie? wo? und warum? zu fragen. — Eine junge Kaufmannsfrau langweilt ſich in ihrem düſtren Laden; ſie läßt ſich aus lieber langer Weile von einem hübſchen Kunden den Hof machen. Nun wohl! Bringt ſie hinauf in das vierte Stockwerk, daß die friſche Luft und das helle Licht ihr die finſtern Gedanken verſcheuchen und der Blick auf eine Kette ſchneebedeckter Alpen ihre gedrückte Seele aufrichte. Eine Kette ſchneebedeckter Alpen! So etwas macht Michelet nicht mehr Schwierigkeit, wie einem Couliſſenmeiſter ein anderes Verſatzſtück. — Oder die junge Frau hat ſich in einen Ausländer verliebt; ſie hält ihn für einzig in ſeiner Art, für ein Unicum, für einen Phönix. Wie ſich da helfen? Nichts leichter als das. Bringt ſie in die Heimath des blonden Sohnes von Albion, in das Vaterland des dunkeläugigen Südländers. Dann wird ſie ſehen und erfahren, daß es noch mehr blauäugige, langbeinige, oder ſchwarzlockige, ſchlanke

Jünglinge unter der Sonne giebt, und ſie wird kurirt ſein. Aber Reiſen koſtet Geld; vielleicht haſt Du keins im Ueberfluß. Bete zum heiligen Monte-Chriſto!

Und iſt der Fall ſehr bedenklich, hängt der Himmel von Paris zu ſchwer über der armen Frau, ſo gilt es, auszuwandern in eine ganz neue Umgebung, unter wildfremde Menſchen, wo möglich unter die Wilden. Dort wird die Thörin erkennen, was ſie an dem Gatten beſitzt, wird ſich eng an ihn ſchließen und Alles wird wieder gut werden. Aber der Mann iſt gefeſſelt an die Scholle, an ſeinen Beruf, mit tauſend Ketten gefeſſelt an ſein Vaterland. Bleibt mir zu Hauſe, herrſcht ihm Michelet entgegen, der hier wirklich einmal die Geduld verliert, bleibt mir zu Hauſe mit euren jämmerlichen Bedenklichkeiten. Zerreißt alle Bande und wandert aus — oder? Ja, wem nicht zu rathen iſt, dem iſt auch nicht zu helfen.

Wer wollte leugnen, daß die Aufgabe, die ſich Michelet ſtellte, in ſich ſelbſt faſt unüberwindliche Schwierigkeiten hat? Worauf mußte in dieſer Schilderung des ehelichen Lebens nicht alles Rückſicht genommen werden! Schiffte er an der Scylla, allzu ſpeziell zu ſein, glücklich vorbei, ſo verſchlang ihn die Charybdis einer vagen, auf Alles, d. h. auf Nichts paſſenden Allgemeinheit. Gleich von vornherein ſucht

er sich freilich die Sache dadurch leichter zu machen, daß er dem jungen Paare, welches er von dem Hochzeitsbette bis zum Grabe begleiten will, eine gewisse Stellung in der Gesellschaft giebt. Den sehr Reichen, meint er, ist nicht zu rathen, und den ganz Armen ist nicht zu helfen; und erklärt: „Ich schreibe für diejenigen, die ihr Leben mit einer gewissen Freiheit einrichten können, d. h. für die Armen, welche die häusliche Arbeit vor Noth schützt, und für die freiwillig Armen, d. h. für die wohlhabenden Leute, die verständig genug sind, einfach ohne große Bedienung zu leben und sich eine wirkliche Häuslichkeit zu schaffen." Diese freiwillig Armen, denn die erste Classe kann man nur von vornherein streichen, sind, wie sich hernach herausstellt, Leute, die eine eigne Villa besitzen, in der die Fußböden aller Zimmer, selbst die Treppen mit dichten, weichen (übrigens nicht kostbaren!) Teppichen bedeckt sind, eine Villa mit einem hübschen Ziergarten, in welchem Springbrunnen plätschern, u. s. w., sind mit einem Worte Leute, die zu der glücklich situirten Minorität derer gehören, die thun und lassen können, was sie wollen. Indessen wird man über die Lebensstellung des Gatten nicht so ganz klar. Einmal erscheint er wieder arm und muß beim ersten Morgengrauen an die Arbeit. Ein anderes Mal

müſſen die Renten wieder ſehr geſtiegen ſein, denn er kann ohne weiteres mit ſeiner reiſebedürftigen jungen Frau ein paar Jahre in die Welt hinausziehen. Jetzt ſcheint er das Leben eines Glücklichen, qui procul negotiis, zu führen; dann muß er wieder, nach allem was man von ihm hört, mindeſtens Miniſter ſein.

Ueber dieſe Inconſequenzen wolle man mit dem Autor nicht rechten. Es war vorauszuſehen, daß er es mit ſeiner erſten Annahme nicht allzu genau nehmen, und die Situation der jungen Leute, je nachdem er dieſe oder jene Seite ſeines Gegenſtandes behandeln, dieſe oder jene Wahrheit exemplificiren wollte, nach Gutdünken verändern werde. Allein Eines muß man entſchieden tadeln, und das iſt, daß Michelet ſeine Ehe, in welcher wir über die intimſten Beziehungen des Familienlebens belehrt werden ſollen, kinderlos ſein läßt, oder ſo gut wie kinderlos. Denn nur im Anfang zeigt uns Michelet die Gattin als Mutter. Das Kind aber kann ſein zehntes Jahr kaum überlebt haben, denn ſpäter iſt von ihm nie wieder die Rede, und jedenfalls iſt es lange vor dem Vater geſtorben, denn bei dem Tode des Gatten ſteht die Wittwe ganz allein da. Kein Sohn, auf deſſen treuen, ſtarken Arm ſich die Tiefgebeugte ſtützen könnte, keine blühende Tochter, aus deren hoffnungsfriſchem Leben ſie Troſt

zu ſchöpfen vermöchte. Nicht in ihren, in ſeinen Kindern, nur in der Schaar der Freunde lebt der Dahingeſchiedene fort. Wir geſtehen, daß wir uns dieſe Auslaſſung ſelbſt aus Michelet's offenbarer Abſicht, alle Aufmerkſamkeit des Leſers auf das Verhältniß des Gatten zur Gattin zu lenken, nicht erklären können. Denn wird nicht dieſes Verhältniß durch die Kinder, je mehr dieſe heranwachſen, deſto weſentlicher modificirt? Verwebt ſich das Leben der Kinder nicht ſo mit dem der Eltern, daß es gar nicht einmal möglich iſt, die einen Fäden aus den andern rein herauszulöſen? Erziehen ſich die Eltern ſelbſt an den Kindern nicht in demſelben Maße, wie dieſe von ihnen erzogen werden? Iſt die Liebe zu den Kindern nicht das nothwendige Complement der Gattenliebe? Michelet durfte dies Moment nicht ſo obenhin behandeln, wollte er wirklich ſeinen Zweck, das „Buch der wahren Liebe" zu ſchreiben, erreichen.

Und ſoll nun mit alledem geſagt werden, daß Michelet's Buch, weil es nicht das iſt, was ſich der Verfaſſer darunter dachte, nun gar nichts und ganz werthlos ſei? daß es ſich der Mühe des Leſens nicht verlohne? Keineswegs! Wenn das ſchöne Wort: daß, Großes gewollt haben, auch groß ſei, auf Bücher ſeine Anwendung findet, ſo kann man auch dieſem Buche

ſeine Achtung nicht verſagen. Was Michelet gewollt hat, iſt ſo groß und ſchön, daß er ſein Ziel nicht zur Hälfte erreicht zu haben braucht und dennoch Großes und Schönes geleiſtet haben kann. Und das hat er, und es wäre Impietät gegen den edlen Mann, wollte man es leugnen. Wer gegen die wohlthuende Wärme, gegen die Gluth der Begeiſterung, mit der das Buch geſchrieben iſt, unempfindlich bleiben kann, der hat ſich ſchwerlich tief in daſſelbe hineingeleſen. Und wenn man behaupten muß, daß in ihm Manches verfehlt, Vieles übertrieben und Einiges albern ſei, ſo iſt damit durchaus nicht geſagt, daß nicht Alle, Männer und Frauen, aus ihm nicht nur Einiges und Manches, ſondern viel, ſehr viel lernen können. Michelet hat nicht die tiefſte Tiefe der Liebe ergründet. Mag ſein. Aber daß die Liebe einer fortwährenden Vertiefung fähig ſei, hat er bis zur Evidenz nachgewieſen, und auch damit iſt ſchon viel gethan. Es iſt ſchon viel gewonnen, wenn dem frivolen und blaſirten Publikum zu Gemüthe geführt wird, wie hohl doch ihre Exiſtenz im Grunde iſt, wie erbärmlich ihre Liebe, jene „Raupenliebe, die ſich von Blatt zu Blatt ſchleppt, überall nur den Rand benagt und nie bis zur wahren Süßigkeit dringt.“

Und hier iſt es, wo die moraliſche Tendenz von

Michelet's Buch mit der politiſchen zuſammenfällt. Wenn ein Mann in Frankreich über die Sittenloſigkeit, die wie ein Gift die oberen Schichten der Geſellſchaft zerfreſſen hat und von dort tiefer und tiefer in den ſocialen Körper ſickert, empört iſt; wenn ein Mann die Schmach der Despotie, die auf ſeiner Nation laſtet, tief und bitter empfindet; wenn ein Mann in Frankreich die ſchnöde Trias: Lüge, Dummheit und Tyrannei gründlich verabſcheut, und begriffen hat, daß in demſelben Augenblicke, in welchem die Binde des Aberglaubens von dem Auge ſeiner Brüder fällt, ſie auch das Band, an welchem despotiſche Willkür ſie gängelt, von den Schultern ſtreifen werden — ſo iſt es wiederum Michelet. Er hat erkannt, daß „die Freiheit ein leerer Schall iſt, ſo lange der Bürger nicht der Sitte des Sklaven entſagt", daß „an dem Tage, an welchem ſich die jungen Leute zu ernſten Sitten bekennen, die Freiheit gerettet iſt."

Michelet ſpricht mit einer unter den jetzigen Verhältniſſen doppelt anerkennenswerthen Kühnheit von dem Tag der Freiheit, „der ja doch einmal auch für uns kommen wird"; von dem herrlichen Frühlingsmorgen, wo „die Wittwe, die ſo lange in Dunkelheit lebte, die heiligen Farben, denen ihr Gatte im Leben folgte, ſchauen wird: ſtrahlend im Glanze

des neuen Tages niederflatternd vom Friese der Tempel."

Um aber diesen Tag des Lichts herbeizuführen — dazu sieht eben Michelet nur Ein Mittel. „Nicht Tyrannenmord, nicht das blutige Werk einer Nacht, wenn uns der nächste Morgen nicht gebessert findet, — es ist die Reform der Liebe und Familie, welche den andern Reformen vorangehen muß, und dieselben überhaupt erst möglich macht." — Gewiß! nur wer die eigne freche Willkür bändigt und sich freudig dem moralischen Gesetze beugt, darf auch die Willkür im Staatsleben verdammen und das für Alle gleiche Gesetz proclamiren — denn er begreift dessen Heiligkeit; nur wer die eigenen blinden Begierden machtvoll beherrscht, ist werth, der Bürger eines freien Staates zu sein — denn er allein ist dazu fähig. Der Wollüstling mag den Druck der Ketten fühlen, mag sie mit einer plötzlichen gewaltsamen Anstrengung zerbrechen — aber bewahren kann er die Freiheit nicht. Mit Männern wie Fiesco kann man wohl Tyrannen stürzen, aber sie sind die ersten, die der jungen Republik gefährlich werden, da sie es nun und nimmermehr vermögen, dem Gemeinwohl ihre phantastischen Wünsche zu opfern.

So hat Michelet, indem er nur die moralische

Freiheit zu wollen ſcheint, ein viel weiter hinaus liegendes Ziel im Auge, das er nicht erſt zu nennen braucht, da der Weg, auf den er ſeine Mitbürger weiſt, direct zu dieſem Ziele führt. „Concentrirt eure Kräfte, oder geht unter!“ Werdet moraliſche Menſchen, oder gebt die Hoffnung auf, jemals freie Menſchen zu werden — das iſt die Alternative, die er ihnen ſtellt. Er zeigt ihnen das gelobte Land der politiſchen Freiheit von fern; aber er verkündet ihnen prophetiſch, daß dies frivole, kraftloſe, verblendete Geſchlecht nicht im Stande iſt, es zu erobern, oder das eroberte zu bewahren; und daß dies Geſchlecht in der Wüſte der Sclaverei umherirren und immer umherirren wird, bis es ein beſſeres geworden iſt, oder einem beſſeren Platz gemacht hat. Michelet's Buch iſt der Aufſchrei eines edlen Herzens, das die Schande ſeiner Nation bluten macht, ein leidenſchaftlicher Proteſt gegen die Beglückungstheorien des Napoleonismus, und wenn die weltliche Tyrannei conſequent wäre, ſo müßte ſie dies Buch verbieten, wie die ſtets conſequente geiſtliche Tyrannei zu Rom es ſeiner Zeit in die Todtenliſten des Index congregatione eingetragen hat.

Amerikaniſche Lyriker.

(W. C. Bryant. E. A. Poe.)

Es wird wenige Deutſche Leſer geben, die in Dr. Griswold's: Poets and Poetry of America*) (Philadelphia 1857) die Notiz des gelehrten Mannes, daß, „in ſeinem Vaterlande bereits über 500 Bände lyriſcher Productionen veröffentlicht worden ſeien, von denen er nur ein Fünftel berückſichtigt habe," nicht

*) Jedem, der ſich in die poetiſche Literatur der Amerikaner hineinzuarbeiten wünſcht, ſei dies vortreffliche Werk auf das Angelegentlichſte empfohlen. Auch kann ich dieſe Gelegenheit nicht vorübergehen laſſen, ohne den Leſer auf die treffliche Collection of Standard American Authors, welche bei A. Dürr in Leipzig erſcheint, und durch welche die ſonſt oft ſehr koſtbaren Werke der Amerikaner uns jetzt für ein verhältnißmäßig Geringes zugänglich ſind, aufmerkſam zu machen. D. V.

mit einigem Erſtaunen aufgenommen haben werden. Trotz Dr. Griswold's ſorgfältiger Auswahl, und obgleich er ſelbſtverſtändlich von dem auserwählten Fünftel auch nur das Allernöthigſte mittheilt, füllt ſeine Sammlung zwei ſtarke Bände in Folio, von denen der eine ganz und gar für die Dichterinnen reſervirt iſt. Dieſe Zahl iſt in der That ganz erſtaunlich, zumal wenn man die kurze Zeit bedenkt, in der dieſe Literatur aufgeblüht iſt, wenn man ferner erwägt, daß für den Amerikaner, dem ſo viele andre Wege zu Einfluß und Reichthum offen ſtehen, die precäre Schriftſtellerlaufbahn ſehr wenig Anziehendes haben kann, und endlich in Anſchlag bringt, daß ſehr viele dieſer Gedichte von Männern verfaßt wurden, die aus der Literatur keineswegs einen Lebensberuf gemacht hatten, ſondern als Staatsmänner, Kaufleute und ſonſt im praktiſchen Leben thätig, die Stunden, welche ſie den Muſen widmeten, ſehr anſtrengenden Berufsarbeiten ſtehlen mußten. Die Zahl iſt ſelbſt noch dann erſtaunlich, wenn man einräumt, daß von dieſer großen Menge ſehr Wenige auf den Titel eines Dichters von Gottes Gnaden Anſpruch machen können, denn es handelt ſich hier vorläufig nicht um die Frage, wie groß die poetiſche Begabung der Amerikaner iſt, ſondern um den Nachweis, daß ſie ſich trotz der

Ungunſt der Verhältniſſe den Sinn für höheres Geiſtesleben keineswegs haben rauben laſſen, und hier iſt allerdings die Zahl von der größten Bedeutung.

Aber dieſe Verhältniſſe ſind vielleicht nicht einmal ſo ungünſtig, wie es auf den erſten Augenblick erſcheint. Wenn die Amerikaner freilich nicht, wie wir, eine zweitauſendjährige Geſchichte haben, aus der die Poeten wie aus einem mächtigen Strome allzeit ſchöpfen könnten, ſo ſind ſie doch keineswegs ganz arm an hiſtoriſchen Stoffen. Die Wikingerfahrten der Normannen nach den Küſten von Grönland, die wunderbaren Reiſen des Columbus, der tragiſche Fall der großen Reiche Peru und Mexico, die Coloniſation von Neu-England durch die Puritaner, die Kämpfe der Einwanderer ſächſiſchen Stamms mit den Eingebornen und mit den franzöſiſchen Coloniſten Canada's, die große Revolution, in welcher ſich in einem blutigen, und doch durch die Heiligkeit der Sache erhabenen und durch die Art der Kriegsführung und die Natur der Kämpfer an romantiſchem Intereſſe überreichen Streite das mündig gewordene Volk von ſeinem Mutterlande losriß*) — das Alles ſind Stoffe,

*) Wenn ich hier den gegenwärtigen Krieg nicht mit erwähne und überhaupt in dieſem Aufſatze unberückſichtigt laſſe, ſo iſt es, weil in der That noch gar nicht abzuſehen iſt, von welchem

die für den Hiſtoriker und den Dichter nicht undankbar ſind, und die denn auch — wir erinnern nur an Irving, Sparks, Cooper, Longfellow — ſchon genug amerikaniſche Köpfe und amerikaniſche Federn in Bewegung geſetzt haben.

Sodann bietet das amerikaniſche Leben, in welchem alle Phaſen menſchlicher Cultur, die in andern Ländern und bei andern Völkern durch Jahrhunderte getrennt ſind, in einem Raume und in einer Zeit vereinigt gefunden werden, des Abenteuerlichen und Wunderbaren ſo viel, daß dies allein ſchon den etwaigen Mangel hiſtoriſcher Stoffe einigermaßen erſetzen könnte. Von dem Dandy, der auf dem Broadway mit dem neueſten Einfall ſeines Schneiders zu glänzen ſucht, bis zu dem Hinterwäldler, der mit dem Knall ſeiner Büchſe das Echo von Bergen wachruft, die nie der Fuß eines Europäers betrat; von dem ſtattlichen Bankier in New-York, der ſich in einem reizenden Phaëton von dem Geſchäftslokale nach der prächtigen Villa fahren läßt, bis zu dem armen Teufel, der hinten in den Felſenſchluchten des Sacramento nach Gold ſucht und

---

Einfluß derſelbe auf die ſocialen Verhältniſſe und vor allem auf die Literatur Amerikas ſein wird. Vorläufig kann man nur ſagen, daß dieſer Einfluß bis jetzt ein äußerſt geringer geweſen iſt. D. V.

Elend findet; von dem ehrbaren Professor der Moral in Boston bis zu dem rohen Sclavenhalter in Virginien — welch' eine Musterkarte der verschiedensten Existenzen! Die Häuptlinge von vier Indianerstämmen, die gekommen sind, ihren weißen Vater um Rath und Hülfe anzuflehen, in ihrem Kriegsschmuck in dem Audienzsaale des Präsidenten der Republik — welch' ein wunderliches Bild! Wahrlich hier ist Stoff, überreicher Stoff für den Dichter, der nur hineinzugreifen versteht in's volle Menschenleben, und wohl mag ein armer deutscher Poet, der, in sein Museum gebannt, die bunte Welt nur von weitem sieht, seinen amerikanischen Bruder in Apollo um diesen Reichthum beneiden.

In einem so situirten Volke scheint für den ersten Augenblick jene ausgesprochene Vorliebe für die Lyrik sonderbar genug. Man fragt sich unwillkürlich: was treibt diese rauhen Männer der That zu einer Dichtart, in welcher das liebende, hoffende, verzweifelnde, unbefriedigte Menschenherz einen Ausdruck für die wogende Nebelwelt der Gefühle sucht und findet? warum cultiviren sie, deren Leben an frappanten Glückswechseln so reich ist, nicht lieber das Drama? wie kommt es, daß sie, die so viel zu erzählen haben, nicht den epischen Dichtarten den Vorzug geben, vor

allen dem Roman, der nebenbei ein ſo ſchickliches Vehikel zur Löſung der vielen ſocialen, religiöſen, politiſchen Fragen wäre, an denen das amerikaniſche Leben Ueberfluß hat? Indeſſen läßt ſich für dieſen ſcheinbaren Widerſpruch ſehr bald eine genügende Erklärung finden. Daß die Amerikaner keine eigentlich epiſche Poeſie haben können, liegt auf der Hand. Das Epos blüht nur bei den Völkern, die eine lange Jugendzeit hatten, in der ſie ſich, unbekümmert um große geſchichtliche Aufgaben, fröhlich tummeln durften auf der ſchönen Erde; eine lange Lehrzeit, in der ſie ſich allmählich aus Kindern und Wilden zu Männern und Cultur-Menſchen heranbilden konnten. Dieſe Jugendzeit, dieſe Lehrzeit fehlt den Amerikanern. Der Baum ihres Lebens ſchießt ſo machtvoll in die Höhe, wie eine Palme, die erſt in weiter Entfernung von der Erde in Zweige, Blätter und Blüthen ausſtrahlt. Da iſt kaum eine Spur jenes Geſtrüpps, das andre, hernach ſehr mächtige Völkerſtämme in den erſten Jahrhunderten umgiebt, jenes Waldes von jungen wilden Schößlingen, in denen die Sage und das Epos niſten. Ueberall wachſen Farmhäuſer, Dörfer, Städte wie auf einen Zauber aus dem Boden. Nie verſiegende Ströme von Einwanderern drängen an den ſchon cultivirten Gegenden vorüber in die Prärien, „die nach

Menſchenherzen klopfen", in die Wälder hinein, die Flüſſe hinauf, und vor dieſen Schwärmen fliehen der Wilde, der Biſon und der Biber. Und dieſe Einwanderer ſind nicht alle von demſelben Volke, nicht einmal von derſelben Race: Engländer, Holländer, Irländer, Deutſche, Franzoſen — Germanen, Celten, Romanen bringen ihre Sitten und Gewohnheiten, und ebenſo die Märchen ihrer Heimath und die Lieder ihrer Heimath mit hinüber. Nicht die Gemeinſchaftlichkeit der Abſtammung, der Sprache, der Religion hält dieſe verſchiedenartigen Elemente zuſammen, nur die Gemeinſchaftlichkeit der Intereſſen und Gefahren. Wie kann unter ſolchen Verhältniſſen von epiſcher Poeſie die Rede ſein, da es ſogar an den Balladenſtoffen mangelt, an denen ſelbſt ſolche Völker, die es nicht zum eigentlichen nationalen Epos bringen konnten, reich ſind? Und ſpäter, als die verſchiedenartigen Metalle zu einem korinthiſchen Erz zuſammengeſchmolzen waren, als ſich aus den vielen Volksfragmenten eine Nation gebildet hatte, als dieſe Nation anfing, ihre üppige Jugendkraft an großen hiſtoriſchen Aufgaben zu verſuchen, ſchien die Sonne der Geſchichte ſchon viel zu hell, als daß die vortrefflichen epiſchen Stoffe, die in den Kämpfen gegen die Franzoſen in Canada und die mit ihnen verbündeten Indianer-

ſtämme, in dem Revolutionskriege gegen das Mutterland ſich darboten, im eigentlich poetiſchen Sinne hätten ausgebeutet werden können. Dieſe Stoffe zu Epen und Balladen zu verwerthen, ließ die aufgeklärte Zeit nicht zu. Sie duldete nur noch den proſaiſchen, nüchternen Epigonen des heroiſchen Geſanges: den hiſtoriſch-phantaſtiſchen Roman, wie er von Cooper beſonders angebaut wurde. Es thut dem Liebhaber der Poeſie leid, daß die goldenen Samenkörner auf den harten Weg und unter die Diſteln und Dornen fielen, wo ſie nur ſo kümmerliche Früchte tragen konnten. Die Hiſtoriker bemächtigten ſich des Gegenſtandes, und damit war er für den Dichter verloren. Nichts macht einen ſeltſameren, unerfreulicheren Eindruck, als wenn man einem Helden der Neuzeit, z. B. Waſhington, deſſen Züge einem Jeden vertraut ſind, deſſen Leben bis in die kleinſten Details von einem Jeden gekannt iſt, in einem Roman begegnet, wo er auf Rechnung und Gefahr des Dichters Allerlei thut und ſpricht, was er möglicherweiſe in der Wirklichkeit hätte thun und ſprechen können, wovon aber die Geſchichte nichts weiß. Es iſt, als ob eine Marmorſtatue vor unſern Augen von dem Piedeſtal herunterſtiege, und die Marmorglieder zu recken und zu dehnen begönne. Wir glauben nicht daran, auf keinen Fall geht es dabei

mit rechten Dingen zu. Die Stimme des großen Todten iſt vortrefflich nachgeahmt, aber wir wiſſen ſehr wohl, daß es des Dichters eigene, nur ſehr verſtellte Stimme iſt. Wie kann da von einer Illuſion die Rede ſein? So kommt es, daß Cooper nicht nur der Erſte, ſondern auch der Einzige geweſen iſt, der dieſe Gattung des Romans mit Glück cultivirt hat. Die ahnungsvolle, ſchwermüthige Beleuchtung einer untergehenden Sonne, die er auf ſeine letzten Mohikaner fallen läßt, hatte für einen Moment eine recht hübſche Wirkung hervorgebracht, aber das grelle Licht der Kritik zerſtörte nur zu bald dieſen zauberhaften Schimmer. Man fand, daß beſagte Indianer ſehr ſchmutzige, rohe und grauſame Burſche waren, und wollte nicht mehr an ihre unvergleichliche Tugend und Ritterlichkeit glauben. Mit einem Worte: ihre poetiſche Rolle war ausgeſpielt, und wenn ein Dichter ſein Publikum noch von dieſen rothen Geſellen unterhalten wollte, ſo mußte er den hiſtoriſchen Boden verlaſſen und ſich auf das unverletzliche Gebiet der eigentlichen Sage zurückziehen, und von dort aus zu uns ſprechen, wie dies kürzlich Longfellow in ſeinem „Hiawatha“ mit einigem Erfolg gethan hat.

Wenn man ſo zugeben muß, daß die Amerikaner für die epiſchen Dichtungsarten von vornherein zu

cultivirt waren, kann man auf der andern Seite behaupten, daß ſie für den Familien-, für den ſocialen und philoſophiſchen Roman bis auf den heutigen Tag noch nicht gebildet genug ſind. Wir wollen keineswegs in Abrede ſtellen, daß es unter den Amerikanern wohl Schriftſteller giebt, die ſolche Romane ſchreiben können, und ein Publikum, welches ſolche Romane leſen mag, aber dieſer Schriftſteller ſind ſehr wenige und dieſes Publikum iſt ſehr klein. Die Freude an dergleichen Productionen ſetzt ſchon einen nicht geringen Grad geiſtiger und moraliſcher Cultur voraus, und wenn dieſe Cultur auch in den oberſten Schichten der amerikaniſchen Geſellſchaft vorhanden ſein möchte, ſo fehlt ſie in den großen mittleren Schichten, und auf dieſe muß der Romanſchreiber vor allem Rückſicht nehmen. Eine gewiſſe Gleichmäßigkeit der Bildung, welche bewirkt, daß daſſelbe Buch in dem Hauſe des Bankiers und in der Wohnung des Handwerkers nicht nur mit demſelben Intereſſe, ſondern faſt mit demſelben Grade des Verſtändniſſes geleſen wird, iſt nur bei den Culturvölkern möglich, die eine Jahrhunderte lange Lehr- und Schulzeit haben durchmachen können. Sodann fehlt noch bei den Amerikanern eine Hauptbedingung der rechten Blüthe dieſer Romane; das iſt die Behaglichkeit der Exiſtenz des Volkes im Ganzen

und Großen, eine Behaglichkeit, die durchaus nicht die Ruhe des Sumpfes zu ſein braucht, die aber auch ganz unmöglich iſt, wenn die Wogen des ſocialen und politiſchen Lebens beſonders hoch gehen. In ſo bewegten Zeiten — und die Amerikaner kommen aus dem politiſch-ſocialen Fieber eigentlich nie heraus — haben Dichter und Publikum keine Zeit, Romane zu ſchreiben und zu leſen. Die Entſtehung des Wilhelm Meiſter und die Anerkennung, die ſich dieſer Roman ſofort verſchaffte in einer Zeit, wo die deutſche Erde vor dem Donner von Napoleons Kanonen erzitterte, iſt eines der merkwürdigſten Phänomene in der Literaturgeſchichte, wie es auch wohl nur unter dem deutſchen Himmel vorkommen kann; ebenſo wie umgekehrt die ganz außerordentliche Fruchtbarkeit, welche die Hauptromanſchriftſteller Englands: Bulwer, Dickens, Thackeray u. ſ. w. entwickeln, beweiſt, wie ſtark in England die Nachfrage nach dieſer Art von Lectüre iſt, und wie groß mithin die Muße ſein muß, deren ſich die Engländer der mittleren Stände erfreuen. Denn nur dieſe ſind die Träger der Literatur eines Volkes, aus ihnen gehen die Dichter hervor, in ihnen finden die Dichter ihr Publikum. Die Ariſtokratie ſteht im Allgemeinen der Literatur ſo fern, wie das Proletariat.

Von dieſer Gleichmäßigkeit der Bildung iſt in Amerika keine Rede. Wie der Ton in den Drawing-rooms von Neu-York dem in den beſten Salons von Paris an Feinheit nichts nachgiebt, wie der Pöbel von Neu-York an Rohheit nicht ſeines Gleichen auf Erden hat, ſo ſind dieſe grellen Widerſprüche durchaus die Regel des amerikaniſchen Lebens. Reichthum und Armuth, Feinheit und Rohheit, geläutertſte Humanität und empörende Brutalität, höchſte Bildung und tiefſte Unwiſſenheit — das Alles wird in Amerika nicht nur, wie ja überall, vorgefunden, ſondern liegt dort hart nebeneinander, gerade ſo, wie in dieſem merkwürdigen Lande vortrefflich cultivirtes Ackerland unmittelbar an den Urwald ſtößt, und durch die Prärie, auf der im Umkreis von vielen Meilen kein Dorf, kein Haus gefunden wird, die Locomotive ſo luſtig dampft, wie durch die bewohnteſten Gegenden Belgiens oder Deutſchlands. Mit einem Worte: die Amerikaner haben kein rechtes Publikum für den Roman, und ſo haben ſie auch keine bedeutenden Romane aufzuweiſen. Daß einzelne Bücher, wie der „Onkel Tom“ der Frau Stowe, ein ſo ungeheures Aufſehen gemacht haben, und mancher Roman in vielen tauſenden von Exemplaren verkauft wird, beweiſt nichts dagegen. Die Verbreitung dieſer Schriften iſt aus ganz andern

Gründen zu erklären, als etwa aus dem äſthetiſchen Werth derſelben, oder der äſthetiſchen Bildung des Publikums im Allgemeinen.

So bleibt denn den Amerikanern von allen Dichtungsarten — denn von dem Drama kann natürlich noch viel weniger als von dem Roman die Rede ſein — nur die Lyrik übrig, um ſo mehr, als Alles, was dem Aufblühen jener andern ſo hemmend in den Weg tritt, dieſer offenbar zu Gute kommt. Der Mangel an einer tüchtigen hiſtoriſchen und philoſophiſchen Durchbildung, der in den Romanen und Dramen der Amerikaner ſo fühlbar iſt, hat in der Lyrik ſehr wenig zu bedeuten. Sehr einfache Menſchen haben die vortrefflichſten Sachen in dieſem Genre gedichtet. Unter den Dichterinnen Amerikas findet ſich eine Fabrikarbeiterin, eine andre war Dienſtmädchen in einer vornehmen Familie, und ähnliche Beiſpiele weiſen die Literaturen aller Völker auf. Ja es iſt, als ob ſich die lyriſche Muſe ihre Jünger gern aus den ſogenannten niedrigen Ständen wählte. Jedermann kennt „Des Knaben Wunderhorn," und wer Gelegenheit gehabt hat, mit den Verfaſſern jener wunderbaren Poeſien, wir meinen, mit den ſangesluſtigen Soldaten, ſentimentalen Handwerksburſchen und liederkundigen Meiſtern, in genauere Berührung zu kommen, weiß, daß im

Volke noch manche lyriſchen Producte curſiren, die nicht in jenem Buche verzeichnet ſind. Sodann iſt die Zerbröckelung der Geſellſchaft und die ungleichmäßige Bildung für den Lyriker kein ſo großer Uebelſtand wie für den Romanſchriftſteller und den Dramatiker. Er wendet ſich direct an das Herz, und das Herz bleibt doch überall und zu allen Zeiten weſentlich daſſelbe, wie verſchieden es auch in den Köpfen ausſehen mag. Die Lieder, welche der Steuerofficiant Burns für ſeine guten Cumpane im Alehauſe dichtete, ſingen jetzt ſehr wohlerzogene junge Gentlemen bei Champagner, und die feinſte Lady ſchämt ſich nicht, einen Geſang am Flügel vorzutragen, der urſprünglich für eine Bauerdirne geſchrieben war. Ohne Dramen und Romane können die Menſchen ſehr gut, ohne Lieder aber kaum fertig werden. Das Bedürfniß nach Liedern iſt allzeit vorhanden, um ſo mehr, wenn die ſtets rege, poetiſche Kraft keinen andern Stoff, oder zu der Bearbeitung eines andern Stoffes keine rechte Zeit findet, wie in Amerika.

Und nun kommt noch ein Moment, welches für die Neigung der Amerikaniſchen Dichter zur Lyrik mehr als jedes andere beſtimmend iſt. Der Aufſchwung des geiſtigen Lebens in Amerika wird vorläufig von den Feſſeln eines geiſtloſen, unbarmherzigen, frechen

Materialismus darniedergehalten. Das ist ein Factum, welches man in der Geschichte der Cultur der Menschheit in Rechnung bringen muß, ohne daß man deßwegen an dem Resultat zu verzweifeln und den größten Freistaat der Erde mit dem ungezogenen Liebling der Grazien „einen Stall bewohnt von Gleichheitsflegeln" zu nennen brauchte. Bedenke man doch, daß die Aufgabe, welche seit der Reformation und durch die Reformation der Menschheit wurde: sich die Erde, welche uns der Kirchenglaube des Mittelalters als ein Jammerthal, und im besten Falle als eine Vorbereitungsschule für das Jenseits schilderte, auf jede Weise, mit allen Mitteln, welche uns die Wissenschaft an die Hand giebt, zu eigen zu machen, für den Amerikaner ganz buchstäblich zu verstehen ist. Wenn ihm vorgeworfen wird, daß er die realistische Tendenz unsrer Zeit rücksichtsloser verfolgt als der Europäer, so müssen wir wenigstens so gerecht sein, einzuräumen, daß er durch die wesentlich materiellen Aufgaben, die ihm gestellt sind, mit viel größerer Gewalt in diese Richtung gedrängt wird als wir.

Indessen, wenn auch der Geschichtsphilosoph sich über einen Proceß nicht beunruhigt, dessen günstiger Ausgang ihm nicht zweifelhaft ist; wenn er sich überzeugt hat, daß der Geist nicht stirbt, und daß, wenn

ihn der Materialismus auch einmal zu erſticken droht, dies nichts weiter iſt, als der ſchwere Rauch, der aus einem Feuer aufwallt in dem Augenblicke, wo es eine ſehr reichliche Nahrung empfangen hat — ſo kann doch nicht in Abrede geſtellt werden, daß der Amerikaner in der allzu eifrigen Verfolgung nothwendig zu löſender materieller Aufgaben vielfach ein brutaler Geſell iſt, daß ihm der Gedanke, endlich einmal Herr im Hauſe zu ſein, ſehr oft den Kopf ſchwindeln macht; daß er über all' den neuen Einrichtungen, die er zu treffen hat, ganz und gar vergißt, wie Alles doch nur erſt dadurch einen Sinn bekommt, daß es nicht als Zweck, ſondern als Mittel zu einem Zweck betrachtet wird. Wie wäre es nun möglich, daß ein weiches Gemüth durch all' dieſe Rohheiten und Aeußerlichkeiten nicht auf das empfindlichſte beleidigt würde? und wo könnte dieſes weiche, beleidigte Gemüth nun eine bequemere Zuflucht ſuchen, als in der Poeſie, vor allem der lyriſchen Poeſie, welche eine Cultur der ſanfteren — von der ſchlimmen Welt verachteten und verhöhnten — Empfindungen nicht nur entſchuldigt, ſondern ſogar zur Pflicht und Nothwendigkeit macht? Die leidenſchaftliche Pflege der Lyrik bei den Amerikanern iſt in der That zum größten Theil nichts weiter, als die nothwendige Reaction des Herzens gegen die brutale

Herrſchaft der phyſiſchen Kraft, die in der Bewältigung materieller Hinderniſſe triumphirt, und die nicht minder brutale Herrſchaft des Verſtandes, der in der complicirten Combination der Thatſachen ſchwelgt und in der Erreichung von lauter endlichen Zielen ſeine Befriedigung ſucht und findet.

Und aus derſelben Quelle fließt wiederum auch die große, ja oft leidenſchaftliche Liebe, mit welcher ſich die lyriſchen Dichter Amerikas der Natur in die Arme werfen. Durch dieſe ganze Literatur geht ein entſchiedener, manchmal faſt krankhafter Zug weg von dem Menſchentreiben, weg von dem wüſten Gezänk um Mein und Dein in die Einſamkeit, wo der Dichter ungeſtört dem Schlage ſeines Herzens lauſchen kann. Die Dichter werden nimmer müde, die Lieblichkeit, Schönheit und Erhabenheit der Natur zu feiern. Welcher Stolz auf die landſchaftlichen Reize ſeines Vaterlandes klingt z. B. aus William Wallace's prächtiger Ode „An den Hudſonfluß!"

— — — Walle, walle, walle,
Des Nordens Strom! Erzähle allen Inſeln,
Erzähle allen fernen Continenten,
Wie herrlich iſt dein Land! Sprich von den Thälern,
Wo freigeborne, friedlich-ſtille Menſchen,
In heil'ger Ruhe ihre Heerden weiden;
Von ſeinen Bergen mit den Wolkenbärten,

Den altersgrauen; von den Kataraften,
Den mächt'gen, ſprich, die ihre Hymnen rauſchen
In Einklang mit dem Sturm der Mitternacht.
Von ſeiner ſtolzen Ströme Rieſenlänge;
Von ſeinen Seen, die des Meeres ſpotten;
Von ſeinen Höhlen, wo verbannte Götter
Wohl finden möchten weit genug die Nacht,
Um drin zu bergen ihr entkröntes Haupt;
Von den erhab'nen Sonnenuntergängen
In den Prairien, die wie Oceane
Sich ſtrecken, weit und weit und weiter
Die ungezählten Meilen, bis der Blick
Zurückbebt vor der Unermeßlichkeit!

Dieſe — wie wir bald ſehen werden, der Entwickelung der Amerikaniſchen Lyrik keineswegs günſtige — Richtung zur Natur iſt bei keinem Dichter ausgeprägter, als bei Demjenigen, welchen die Amerikaner mit ganz beſonderer Emphaſe den ihren nennen, bei

William Cullen Bryant,

und in der That iſt gerade er vielleicht am meiſten von allen ſpecifiſch amerikaniſch, inſofern wenigſtens, als er ſeine Stoffe faſt ausſchließlich aus der ihn umgebenden Natur nimmt und ſein ganzes Denken und Fühlen ſo innig mit derſelben verwachſen iſt, daß es ganz unmöglich iſt, ihn ſich in einem andern Lande, in einer andern Umgebung, unter andern Verhältniſſen zu denken.

Bryant*) wurde am 3. November 1794 zu Cummington in Massachusetts geboren. Sein Vater, ein ausgezeichneter, vielseitig gebildeter Arzt hatte einen richtigen Blick für die Talente seines Sohnes, und unterstützte — unähnlich so vielen anderen Vätern, denen die poetischen Bestrebungen ihrer Kinder ein Scheuel und Gräuel sind — die dichterische Begabung des Knaben auf alle Weise. William war nach Allem, was aus seiner Jugend bekannt ist, „ein Wunderkind", glücklicherweise aber keins von denen, deren Frühreife dem Morgensonnenscheine gleicht, welcher nach einer kleinen Weile in Regenwolken erlischt. In seinem zehnten Jahre verfaßte er Uebersetzungen lateinischer Dichter, in seinem dreizehnten eine politische Satire auf Präsident Jefferson und seine Partei, die in Boston gedruckt wurde und großes Aufsehen erregte. Diese frühzeitigen Erfolge verrückten indessen den Kopf des jungen Dichters keineswegs; er absolvirte seine juristischen Studien der Ordnung gemäß, und ließ sich in dem Landstädtchen Great-Barrington als Rechtsanwalt nieder. Kurze Zeit darauf vermählte er sich auch, als könne er nicht schnell und nicht vollständig

*) The Poets and Poetry of America by R. W. Griswold. (Philadelphia 1859). p. 170.

genug in den Zuſtand, den der deutſche Student das Philiſterium nennt, eingehen.

Indeſſen das wahre Talent iſt wie die feurige Schrift, die Klingsohr an die Wand ſchreibt, und die durch allen Kalk, mit dem man ſie verdecken will, immer wieder hindurchbrennt. Mehrere ſeiner beſten Dichtungen entſtanden um dieſe Zeit, und nachdem er zehn Jahre lang mit großem Erfolg practiſirt hatte, gab er das Anwaltsgeſchäft — das ihm vielleicht von vornherein nur ein Mittel zum Zweck geweſen war — definitiv auf, um ſich gänzlich der Literatur zu widmen. Seit dieſer Zeit iſt Bryant als Gründer und Herausgeber von Zeitſchriften thätig geweſen, und noch in dieſem Augenblicke ſteht er an der Spitze eines geachteten freiſinnigen Journals, der Evening Post. Europa hat der Dichter zweimal, jedesmal auf längere Zeit, beſucht. Seine Vertrautheit mit den Sprachen unſers Continents beweiſen vielfache Ueberſetzungen ſpaniſcher und deutſcher Poeſien, die wir unter ſeinen Gedichten finden.

Wenn wir in dieſem glücklichen Lebensgange die ausgeprägte Spur eines männlichen Geiſtes ſehen, dem Unabhängigkeit und Poeſie gleich nothwendig ſind, der aber über der Liebe zu dieſen beiden Gottheiten keinen Augenblick die Bedingungen des realen Lebens

vergißt, ſo entſpricht dieſem Charakter des Mannes genau der Charakter ſeiner Poeſien. Das folgende kleine Gedicht, deſſen poetiſcher Werth allerdings nicht eben bedeutend iſt, theilen wir mit, weil es des Dichters Anſichten vom Leben und von der Kunſt gleichſam in nuce enthält.

Ich brach den Bann der Poeſie,
Der mich gefeſſelt hielt ſo früh;
Ich ſprach: nicht ſei die Jugendzeit
Noch fürder dieſem Spiel geweiht,
Das, wenn es auch vom Himmel kam,
Mit Armut ſich vermählt und Scham.

Ich brach den Bann; ich wähnte: frei
Von nun mein ganzes Leben ſei.
Thor, der ich war! den jungen Trieb
Zerſtört' ich wohl, die Wurzel blieb;
Und immer, immer zog's mich nur
Zu Dir, holdlächelnde Natur!

Noch wölbt ſich hoch der Sternendom,
Noch prangen Wald und Wieſ' und Strom
Im milden Glanz des Sonnenſcheins; —
Und ſie und Poeſie ſind Ein's.
Sie riefen aus des Lebens Drang
Zurück mich zu der Lieder Klang.

„Und ſie und Poeſie ſind Ein's!" — Da haben wir jenen tiefen unwiderſtehlichen Zug zur Natur, den wir oben als die ruling passion faſt aller amerika-

niſchen Lyriker bezeichnen mußten; denſelben Zug, deſſen myſtiſchen Sinn der Magus der Amerikaner, R. W. Emerſon, in den folgenden Verſen aufdeckt:

Gieb, daß ich die Wahrheit ſchau',
Deren Ranken und breite Blätter ſich ziehn
An den Hügeln unter dem Himmel hin,
Getränkt von ewigem Thau!
Wein des Weines, Blut der Welt,
Form der Formen, Natur der Naturen,
Daß ich, berauſcht,
Kann hören, was in den Wäldern rauſcht,
Kann leſen in flüchtigen Wildesſpuren,
Die Vögelſprache wohl verſtehn,
Und was die Roſe ſagt ſo ſchön.

Wer ſieht nicht, daß Emerſon's „Ranken und breite Blätter der Wahrheit" nur ein kühnerer Ausdruck für den Bryant'ſchen Gedanken iſt, welcher die Poeſie mit der Natur identificirt?

Wirklich gleicht Bryant ein wenig jenem Alten in ſeinem Gedicht: The Old Man's Caunsel, jenem Altem

— — — — — mit weißem Haar,
Von mark'ger Reb', vergnüglich, wenn es ging,
Ein heitrer Optimiſt, der täglich zog
Aus Allem, was er ſah, ſeltſame Lehren,
Wie du in Büchern ſie vergeblich ſuchſt..

Es iſt in dieſem Sich-Einleben in die Natur, die

doch ſchließlich für ſich bleibt, und den, der ſich mit ſo heißem Herzen an ſie drängte, mit ſanfter aber feſter Hand auf ſich ſelbſt zurückweiſt, etwas Rührendes, wie in einer edlen Liebe, die ſich ihrer Hoffnungsloſigkeit bewußt iſt; etwas von jenem Spinoziſtiſchen: Was geht es Dich an, daß ich Dich liebe? Wer könnte z. B. die folgenden harmloſen Zeilen ohne Wehmuth leſen:

Der Bach.

Du kleiner Bach, der aus dem Quell
Des Hains ans Licht dich drängſt ſo hell,
So munter von dem Hügel hüpfſt,
Und wieder in das Dunkel ſchlüpfſt,
Wie oft zog es den kind'ſchen Sinn
Zu deinen Murmelwaſſern hin!
Wenn durch das erſte Waldesgrün
Des Weſtens laue Winde ziehn,
Die wonneſame Frühlingsluft
Erfüllt der Blumen ſüßer Duft —
Dann trieb mich's in das Waldrevier,
Trieb mich, du lieber Bach, zu dir!
Hier hat mich Vogelſang entzückt,
Hier hab' ich Veilchen abgepflückt,
Viel Veilchen duftig, zart und ſüß —
Hier war mein Kindheits-Paradies.

Und als verrauſcht der Kindheit Scherz,
Als Ruhmſucht ſchwellt' des Knaben Herz,
Warſt du's, mein Bach, dem ich vertraut
Des erſten Liedes rauhen Laut.

O goldne Zeit! ein Maientag
Vor mir das helle Leben lag!
Und des Jahrhunderts größten Mann —
Mir glüht die Wange, denk' ich dran —
Sah ich in mir — im Pantheon
Stand meine Marmorbüſte ſchon! —

Dich wandelt nichts. Auf jenen Höhn
Im Schmuck des Laubs die Eichen ſtehn;
Doch kündet mancher dürre Aſt
Der flücht'gen Jahre ſchlimme Haſt,
Seitdem das Kind, halb keck, halb bang,
Zuerſt in ihre Schatten drang.
Du immer froher Silberbach,
Kennſt nicht der Menſchen Weh und Ach,
Du ſpielſt und ſingſt und hüpfeſt fort,
Ein keckes Kind, von Ort zu Ort,
In nie getrübter Heiterkeit
Lachſt du der wilden Flucht der Zeit.
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Dich wandelt nichts! Doch Jahr um Jahr
Trübt unſer Aug', bleicht unſer Haar;
Ein ernſter Fremdling wandr' ich hier
In meiner Kindheit Luſtrevier.
Du trauter Bach! komm, ſag' mir an:
Siehſt du das Kind noch in dem Mann?
Ach! meine Jugendträume ſind
Dahingefloh'n, wie Well' und Wind,
Erloſchen wie das Morgenroth.
Ich kenn' die Welt und ihre Noth.
Doch die Natur mich nicht belog,
Doch die Natur mich nicht betrog;
Vor meinem kältern Auge ſtehn

Sie noch, wie ich sie einst gesehn,
Die Werke Gottes, alle Zeit
Unwandelbarer Herrlichkeit.

Und wen'ge Jahre noch vergehn,
So wirst du alt und schwach mich sehn,
Das Haupt gebeugt zur Erd' hinab,
Die unsre Wiege, unser Grab.
Dann dunkler schaut mein Aug' den Glanz
Auf deiner Silberwellen Tanz,
Dann schwächer hört mein Ohr das Lied,
Das fort auf deinen Wassern zieht;
Doch du sollst fließen froh und frei
In eitel Glanz und Melodei.

Und sterb' ich einst — für Andre dann
Fängt neu das Spiel des Lebens an,
Das Spiel, der Ernst, der Kampf, die Müh', —
Und, wie ich starb, so sterben sie.
Doch du, für immer wandellos,
Auf deiner Erde Mutterschooß,
Du träumst den ew'gen Kindertraum,
Und spielst mit Blume, Gras und Baum,
Und, singend fort in deinem Thal,
Lachst du der Menschen Noth und Qual.

Dieses Gedicht mag dem Leser einen annähernden Begriff von der Weise geben, wie Bryant die Natur als Stoff für seine poetischen Zwecke benutzt; allerdings nur einen annähernden Begriff, denn die Uebersetzung hat keineswegs alle die Feinheiten der Detailmalerei wiederzugeben verstanden. Und dennoch beruht gerade

darauf ein nicht unwesentlicher, ja, wenn man will, der Hauptreiz dieser Gedichte. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der landschaftlichen Scenerie in dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, der Beleuchtung, der Witterung sind mit einer an das Wunderbare streifenden Kunst herausgestellt; es möchte wenig Dichter geben, die in dieser Hinsicht mit Bryant einen Vergleich aushielten; er ist der Landschafter par excellence.

Das ist nun freilich, wie wir schon oben andeuteten, ein sehr fragliches Lob. Ohne Zweifel kann den Dichter die ihn umgebende Natur nicht gleichgültig lassen, selbst in dem Falle, daß sie verhältnißmäßig wenig Reizendes bietet, geschweige denn, wenn sie durch Großartigkeit oder Schönheit bedeutend ist; unter allen Umständen ist sie die Wiege und das Grab des Menschen, ist sie der Hintergrund, vor welchem sich das Drama des Menschentreibens abspielt, ist sie vor allen Dingen eine unerschöpfliche Fundgrube bezeichnender Bilder, deren der Seelenmaler gar nicht entrathen kann; aber ist sie an und für sich, ohne directe Beziehung auf den Menschen, ein Thema des Gesanges?

Lessing hat in seinem Laokoon diese Frage ein für allemal so endgültig entschieden, daß nicht einmal eine

Reviſion der Acten nöthig iſt. Der Dichter hat ſich dieſer abſtracten Naturſchilderungen nicht deshalb zu enthalten, weil die Natur ohne directe Beziehung auf den Menſchen überhaupt kein poetiſcher Gegenſtand wäre, ſondern einfach deshalb, weil der Dichter gar kein Mittel beſitzt, durch das Nacheinander ſeiner Darſtellung ein Nebeneinander, wie es die Natur immer iſt, zur Anſchauung zu bringen. Wie unendlich viel noch immer gegen dieſe ſonnenklare Wahrheit geſündigt wird, weiß Jeder, der ſich eingehender mit der modernen Literatur beſchäftigt. Die Dichter, anſtatt ſtimmend zu wirken, d. h. anſtatt die Stimmung, welche dieſe oder jene Natur in dem Beſchauer hervorruft, in dem Leſer reproduciren zu wollen — ein Kunſtſtück, das in den meiſten Fällen durch die einfachſten Mittel, oft durch ein einziges Epitheton hervorgebracht wird — reihen Details an Details, geben gleichſam die chemiſchen Ingredienzien zur Hervorbringung eines Parfums, aber nicht das Parfum ſelbſt, auf welches es doch einzig und allein ankommt. Denn was kann der lyriſche Dichter wollen, wenn nicht den Empfindungen und Gedanken, welche die Außenwelt in ſeinem Innern erregt hat, einen Ausdruck verleihen? Was iſt uns damit geholfen, wenn er uns die Urſache giebt, anſtatt der Wirkung, noch

dazu, wenn er die Urſache nur ſo unvollſtändig wiederzugeben vermag? wenn er mit jedem folgenden Zuge ſeines ſogenannten Gemäldes den vorhergehenden ſtets wieder auslöſcht, zum wenigſten undeutlich macht und ſo immer nur ein höchſt vages, verſchwommenes Bild liefern kann? Was erreicht z. B. William Gilmore Simms, ebenfalls ein amerikaniſcher Dichter, durch ein Gemälde, wie das folgende, dem man Vollendung in ſeiner Art gewiß nicht abſprechen kann?

Am Sumpfesrand.

Es iſt ein wilder, grauſig-düſter Ort.
Hier ſingt kein Vogel in den Bäumen je.
Die jungen Blätter ſelbſt ſind welk. Umher
Schießt üppig auf ein Unkraut, das die Hand,
Die es zu lüften wagt, im Nu bedeckt
Mit Beulen. Aus dem naſſen, ſchlamm'gen Grund
Wächst die Cypreſſe. In dem faulen Gras,
Verborgen halb, ſchläft lang dahingeſtreckt
Ein Kaiman — ſolches Hauſes würd'ger Gaſt.
Dicht bei dem grünen Schlamm, in dem er liegt,
Erhebt ein Kranich ſeinen dürren Leib,
Und flieht und warnt. Ein Sommerentenpaar,
In Angſt geſetzt durch ſeinen heiſern Schrei,
Bricht aus dem Sumpf, mit wunderbarer Haſt
Dem Führer folgend. Wohl belehrt durch ſie,
Kriecht langſam zögernd von dem graſ'gen Bett
In ſeine ſchlamm'ge grüne Wohnung, die
Es gern empfängt, das ſchupp'ge Scheuſal. Dann,
Des Rückens Kamm nur zeigend, ſucht es auf

Des Sumpfes Mitte, weiß ſich dort geſchützt
Und reckt den Kopf empor. Ein Schmetterling,
Der weit gereiſt den Tag, und ſeinen Weg
Nach Blumen nur berechnet, um zu ruhn,
Setzt auf des Unthiers Stirn ſich. Plötzlich fährt
Es in die Tiefe ſo geſchwind, daß er,
Der Stutzer in der Blumen buntem Kreis,
Die Flügel eintaucht, und das goldne Kleid
Mit faulem Sumpfeswaſſer ſich benetzt.
Verwundert und erſchreckt, in banger Eil'
Erſtrebt das leichte Ding den Uferrand,
Und ſucht die lieben Blumen — ſucht umſonſt.
Nichts Holdes wächſt an dieſem wüſten Ort,
Nichts Schönes. Bäume, wild, grotesk,
Wie Diebsgeſindel — ſtinkendes Geſträuch,
Die Luft vergiftend — düſtre Schatten rings,
Halb Wolken gleich und halb Geſpenſtern, an
Dem Rande lauernd — alſo droht und ſchreckt
Der Anblick. Der enttäuſchte Schmetterling,
Die weichen Schwingen regend, ſchießt davon,
Und mahnt auch uns durch ſeine eil'ge Flucht,
Nach beſſerm Nachtquartier uns umzuſchaun,
Als dieſer grauſe Sumpfesrand gewährt.

Wie todt würde dies Bild ſein, das in der Zeichnung unverbeſſerlich iſt, wenn nicht die letzten drei Verſe wären, deren Bedeutſamkeit ſich der Dichter ſchwerlich bewußt geweſen iſt, die er wahrſcheinlich, um nur überhaupt einen Abſchluß zu haben, hinzugefügt hat! Und dennoch ſind gerade dieſe Verſe es, die das ſtarre Antlitz der Sphinx beleben. Eine Schaar Jäger, eine Coloniſtentruppe, die müde und

durſtig hier in der Oede ihr Nachtlager aufſchlagen wollte und die ihren Stab weiter tragen muß, weil die erbarmungsloſe Wildniß ſie von ſich ſtößt!... nun erſt wiſſen wir, daß dies Waſſer vergiftet, daß dieſe Luft verpeſtet iſt; nun erſt regt ſich in uns das Grauen vor der mitleidloſen Unnahbarkeit derſelben Natur, die wir ſo oft als unſre gütige Mutter preiſen; nun erſt, da er unſere Hand auf ein klopfendes Menſchenherz legte, hat uns der Dichter die Wildniß erklärt, nun erſt hat er aus ſeiner Schilderung ein Gedicht gemacht!

Von dieſer Verirrung nicht blos der amerikaniſchen Lyriker, mit dem Landſchafter wetteifern zu wollen, iſt Bryant keineswegs ganz frei geblieben, obgleich man ihm die Anerkennung nicht verſagen darf, daß er faſt überall bemüht iſt, aus ſeinen Naturſchilderungen ein geiſtiges Capital zu gewinnen. Wenn dieſes Capital nicht eben groß iſt, ſo hat das vielleicht ſeinen Hauptgrund in einem Umſtande, der freilich auch ebenſo die Folge, als der Grund dieſer geiſtigen Eingeſchränktheit ſein mag. Der Dichter iſt nämlich entſchiedener Deiſt; der Glaube an den allmächtigen Schöpfer Himmels und der Erden iſt das Fundament ſeiner ganzen Weltanſchauung; daß dieſes Leben nur die Vorſtufe zu einer höheren, reineren Exiſtenz ſein

kann, unterliegt bei ihm ebenfalls keinem Zweifel. Nun ist dies ja für den, welcher sich den frommen Kinderglauben in dieser Welt der unerbittlichen Thatsachen bewahren kann, gewiß — oder da man von dem, was man nicht aus eigner Erfahrung kennt, nicht mit apodiktischer Gewißheit sprechen soll — möglicherweise ein gutes Ding, wie auch der Schlaf (den Sancho Pansa mit einem warmen Mantel vergleicht) ein gutes Ding ist, das uns über viel Kopfzerbrechen und Herzweh weghilft; aber ebenso wenig, wie mir Jemand meine Sorgen wegschlafen kann, kann ein Dichter in das Chaos meines Innern Licht bringen, wenn er mich ein Mal wie das andre versichert, daß Gott allgütig, und Alles, was er geschaffen hat, sehr gut sei. Denn eben da, wo er mit dieser Versicherung einsetzt, ist der Punkt, wo sein eigentliches Gebiet beginnt. Mag auch dann eine oder die andere Frage als ungelöst oder unlösbar stehen bleiben — immer besser, als wenn auf alle Fragen dieselbe Antwort folgt, die, indem sie den Anspruch erhebt, auf alle passen zu wollen, den Verdacht erweckt, auf keine zu passen. Die Lyrik verlangt den größtmöglichen Reichthum der Empfindungen und die Religion muß sich principiell gegen eine Menge von Empfindungen erklären, oder läßt sie vielmehr gar nicht aufkommen. Es ist das

die alte Feindschaft zwischen der Kunst und der Religion, die nur der wegleugnet, der nicht begreift, daß die Werke der Kunst, die von der Religion hervorgerufen und im Dienste dieser stehen sollen, entweder keine wirklichen Kunstwerke sind, oder wenn sie es sind und so weit sie es sind, sich ganz gewiß von der Religion emancipirten. Denn was der Dichter vom Leben sagt, daß es „auf sich selbst ruhe und sich selbst verbürge"; das kann und muß man auch von der Kunst behaupten.

Obgleich nun diese Strenggläubigkeit bei dem Dichter niemals auch nur den leisesten Anhauch von doctrinärer Unduldsamkeit und gehässigem Hochmuth hat (wie denn Bryant einer der wenigen Amerikaner ist, welche dem Princip der Freiheit auf allen Gebieten das Wort reden), so liegt doch in Folge derselben über seiner Gefühlswelt eine gewisse Monotonie, wie über den weiten Flächen seiner heimischen Prairien, die er so gerne beschreibt. Das muß uns Deutschen, die wir schon seit so langer Zeit die unermeßlich reiche Erbschaft der Goethe'schen Lyrik angetreten haben, besonders auffallen. Für uns hat diese Poesie, deren hauptsächliches Thema die Vergänglichkeit der irdischen Dinge ist und der Trost und die Beruhigung, die das geängstigte menschliche Herz in seinem Glauben an

einen allweisen, allgütigen Vater findet, etwas Altväterliches, das uns manchmal durch seine einfache Würde imponirt, ebenso oft aber durch seine pedantische Steifstelligkeit an eine Zeit erinnert, die vergangen ist, und die wir, Alles in Allem, zurückzuwünschen keine Veranlassung haben.

Diesem Geiste der Bryant'schen Poesie entspricht auf das genaueste die Form. Da ist keine Spur von einer sich überstürzenden Leidenschaftlichkeit, da sind keine wuchtigen Accente, mit denen das große lyrische Genie seine Worte ausstattet, daß sie wie Blitze in unser Herz schlagen. Bryant's Form würde klassisch sein, wenn die Abwesenheit von Fehlern die einzige Bedingung der Klassicität wäre.

Charakteristisch für Bryant ist seine Vorliebe für den blanc-verse, den fünffüßigen ungereimten Jambus, der in seiner monotonen Nüchternheit im Ganzen wenig für einen höheren lyrischen Schwung geeignet scheint, und den er nichtsdestoweniger gerade da anwendet, wo ein reicheres Metrum absolut gefordert ist: in der Ode. Was er in diesem Genre mit Hülfe dieses Metrums leistet, möge der Leser an dem folgenden Gedicht beurtheilen, das er in seinem achtzehnten Jahre dichtete und durch welches er seinen Ruf begründete.

Thanatopſis.

Für ihn, der voller Liebe zur Natur
Mit ihren Kindern brüderlich verkehrt,
Iſt ſie nicht ſtumm. Wenn fröhlich ſein Gemüth,
Iſt ihre Stimme froh, und wunderhold
Lacht ſie ihn an. Und drückt ihn Sorg' und Gram,
Dann tröſtet ſie mit mildem Zuſpruch ihn,
Und träufelt Balſam in das kranke Herz,
Daß wieder es geſundet. — Wenn du denkſt
Der bittern letzten Stunde und dein Geiſt
In dir erſchrickt; wenn dann das düſtre Bild
Des Todeskampfes und des Leichentuchs,
Der dumpfen Finſterniß im engen Haus
Dich ſchaudern macht und Abſcheu dich erfaßt —
Hinaus in's Freie eil', und lauſche fromm
Den Lehren der Natur, — wenn rings umher
Aus Erd' und Waſſer, aus des Aethers Raum
Die leiſe Stimme ſpricht: Nur kurze Zeit,
Und die ſcharfäug'ge Sonne ſieht dich nicht
In ihrem Lauf, nicht in der kalten Erde,
In die ſie legten deinen blaſſen Leib,
Noch in des Oceanes Wellenſchooß
Verbleibt dein Bild. Die dich gebar und trug,
Die Erde, fordert dich zurück, und Staub
Wirſt wieder du. Die ſchöne Menſchenform
Zerfällt durchaus. Dein eigenſinnig' Selbſt —
Du giebſt es auf, und du wirſt fürder nun
Mit allen Elementen Eines ſein,
Und Bruder ſein dem ungefügen Fels,
Dem Erdenkloße, den der Bauersmann
Mit ſeiner Pflugſchar theilt, auf den er tritt
Mit ſchwerem Fuß. Die junge Eiche treibt
Hinab die Wurzeln und durchbohrt dein Herz.

Und doch zum Platze deiner ew'gen Ruh'
Sollſt du nicht gehn allein. Unmöglich iſt's,
Ein prächt'ger Bett zu wünſchen. Du wirſt ruh'n
Mit Patriarchen und mit Königen,
Der Erde Mächt'gen — Weiſen, Guten auch —
Mit Allen, deren Schönheit Ruf geſtrahlt,
Mit frommen Sehern längſt vergang'ner Zeit
In einem großen Grabe. Das Gebirg
Mit ſeiner tiefgefurchten Felſenſtirn;
Die weiten Thäler, die es überſchaut:
Ehrwürd'ge Wälder; Ströme, die mit Macht
Die Waſſer wälzen; in der Wieſen Grün
Die Murmelbäche, und um Alles rings
Das urgewalt'ge, graue, heil'ge Meer —
Sie Alle ſind ja nur der hehre Schmuck
Des großen Menſchengrabs. — Der Sonnenball
Und die Planeten, der Geſtirne Heer,
Sie ſcheinen auf der Todten Ruheſtatt
Von Ewigkeit. Die jetzt das Erdenrund
Bewandeln, ihre Zahl, wie winzig klein,
Vergleichſt du ſie dem ungezählten Schwarm,
Der in der Erde ruht. Die Flügel nimm
Der Morgenröthe — Aſiens Wüſtenein
Durcheile; dringe in des Urwalds Nacht,
Wo nur den eignen Wogenſchlag vernimmt
Der Oregon — die Todten ſind auch hier.
Und Millionen ſeit dem Schöpfungstag,
Sie legten ſich in dieſen Oeden hin
Zum letzten Schlaf — und ſchlummern ungeſtört.
So wirſt du ruh'n! Was thut's nun, ob du ſtirbſt,
Und Niemand achtet d'rauf, und keiner ſchmückt
Dein Grab mit Blumen? die da athmen jetzt,
Sie theilen einſt dein Schickſal. Lachen wird
Nach deinem Tod der Frohe; das Geſchlecht
Der Sorge, feierlich wird's ſeine Laſt

Fortſchleppen; jeder folgen ſeinem Stern,
Juſt wie zuvor — und dieſe insgeſammt
Verlaſſen ihre Freude, ihr Geſchäft,
Und betten ſich zu dir. Und wie dahin
Die Jahre rollen, werden für und für
Der Menſchen Söhne: in des Lebens Lenz
Der Jüngling, in der reifen Kraft der Mann,
Das Weib, die Jungfrau und das holde Kind,
Der Greis — zu dir verſammelt von dem Schwarm,
Der folgen wird, wenn ſeine Stunde ſchlägt.
Nun lebe, daß, wenn du gefordert wirſt,
Dich anzureihn der ungezählten Schaar,
Die zu dem Schattenreiche pilgert, wo
Die Zelle Jeder findet in den Hall'u
Des Todes, du nicht eingehſt, wie der Sklav,
Zur Nacht gepeitſcht in ſein Gefängniß — Nein —
Von jenem Glauben, der nicht wankt, geſtützt
Und immerdar getröſtet, nah' dem Grab,
Wie Einer, der die Decken um ſich hüllt,
Hinſtreckend ſich zum vielwillkommnen Schlaf.

Dieſes Gedicht wird für Bryant's Meiſterwerk gehalten — mit Unrecht, denn er hat viele Gedichte geſchrieben, die mindeſtens ebenſo ſchön, vielleicht ſchöner ſind. Von längeren in der Form der Thanatopſis nenne ich The Prairies, Inscription for the entrance to a Wood, Earth; von kleineren: Lines on Revisiting the Country; Oh, fairest of the Rural Maids; to a Waterfowl. Beſonders das letztere Gedicht, in welchem der Dichter einen Waſſervogel auf ſeinem einſamen Fluge hoch oben in der

kühlen Abendluft mit den Blicken verfolgt, bis der lebendige schwarze Punkt in dem Abendroth verschwindet, ist von ganz eigenthümlichem Zauber; auch in der Form, deren ungemeine Zartheit leider eine Uebersetzung rettungslos zerstören würde.

Bryant nimmt unter den amerikanischen Dichtern eine ehrenvolle Stelle ein, wenn er auch den ersten Platz, den man ihm eine Zeit lang zusprechen wollte, nicht hat behaupten können. Das specifisch Amerikanische, das Bryant unverkennbar sowohl in der Wahl seiner Stoffe, als auch in seiner ganzen männlich-kräftigen, schlicht-frommen Sinnesweise und seiner saubern und nur manchmal etwas pedantischen Sprache hat, gehört schon halb und halb einer vergangenen Periode an, in welcher noch die Reminiscenzen der Befreiungskriege, ja, weiter zurück, der ersten Zeit der puritanischen Ansiedler lebendig waren. Die junge Generation ist von dieser Zeit durch eine tiefe Kluft getrennt. Sie schwimmt in dem großen Strome der modernen Bildung, und wenn sie, wie das bei der Jugendlichkeit der amerikanischen Literatur auch kaum anders möglich ist, ihre Abhängigkeit von den älteren, solideren Literaturen Europas, besonders der deutschen und englischen, nirgends verleugnen kann; so darf man ihr doch auf der andern Seite die Anerkennung

nicht versagen, daß sie in der Schule, in die sie sich begeben, ihren geistigen Horizont erweitert, ihre Phantasie bereichert und vor allem in einer kühneren, geistvolleren Anwendung der Mittel der Kunst unendlich gewonnen hat.

In dieser letzteren Beziehung verdanken übrigens die Amerikaner sehr viel einem ihrer Landsleute, der, neben Alfred Tennyson, vielleicht das größte Formtalent ist, das die moderne englisch-amerikanische Literatur aufzuweisen hat, und der auch in anderer Beziehung höchst beachtenswerth, ja, wenn wir nicht irren, in seinen Fehlern sowohl, als seinen Tugenden, in seiner Bizarrerie und seiner sich überstürzenden Leidenschaftlichkeit, in seinem krankhaften Streben nach Originalität, das sofort in offenbare Manirirtheit ausartet, nicht weniger, als in der großen Kühnheit seiner Conceptionen und seiner oft an's Wnnderbare grenzenden virtuosen Technik einzig unter den Dichtern seiner Heimath dasteht. Dieser Dichter ist

Edgar Allan Poe.

1811—1849.

Die Biographen des Dichters vergessen nicht anzuführen, daß dieses zügelloseste Genie, welches die amerikanische Literatur aufzuweisen hat, „aus einer

der älteſten und reſpectabelſten Familien Baltimore's ſtamme." Eine ſolche Herkunft iſt für ein gut geſtimmtes engliſches oder amerikaniſches Gemüth unter allen Umſtänden ein Segen und Troſt. Poe's Vater indeſſen war ſchon ein wenig weit von der ſtricten Linie der „Reſpectabilität" abgewichen. Er war als junger Student der Rechte mit einer engliſchen Schauſpielerin, die ſich mehr durch ihre Liebenswürdigkeit, als durch ihr Genie auszeichnete, davongegangen und hatte dann ſelbſt die Bühne betreten. Aber das arme Paar hatte weder Glück noch Stern gehabt, und nach einigen Jahren eines herumſchweifenden Lebens ſtarben die jungen Leute in Richmond kurz hintereinander, drei Kinder, von denen Edgar das zweitgeborne war, in äußerſtem Elend zurücklaſſend.

Mr. John Allan, ein reicher kinderloſer Kaufmann von liberaler Gemüthsart, der mit den Eltern bekannt geweſen war, nahm den kleinen Edgar in ſein Haus, adoptirte ihn, und es hieß allgemein, daß er ſeinen Pflegeſohn auch zum Erben ſeines großen Vermögens machen werde. Edgar Allan Poe wuchs in dieſem verhängnißvollen Glauben auf — ein ſtolzer launiſcher Knabe, der wegen ſeiner Schönheit und ſeines Geiſtes von Jedermann — und von dem nachſichtigen Pflegevater nicht zum mindeſten — bewundert und verzogen wurde.

Als er sechs Jahre alt war, nahmen ihn seine Pflegeeltern mit nach England, wo er eine Privatschule besuchte. Im Jahre 1822 nach Amerika zurückgekehrt, bezog er, nachdem er noch einige Monate auf einer Academie in Richmond zugebracht hatte, die Universität von Charlottesville. Die dortige academische Jugend erfreute sich keineswegs des besten moralischen Rufes und man sagt, daß Edgar Poe in einem Kreise, der sich durch seine Wildheit und Sittenlosigkeit auszeichnete, der wildeste und sittenloseste gewesen sei, daß er aber nichtsdestoweniger vermöge seiner außerordentlichen Geistesgaben in allen Zweigen des Wissens mit den fleißigsten Studenten Schritt gehalten habe, und daß er auch ohne Zweifel die höchsten academischen Ehren glänzend errungen haben würde, wenn sein Spielen, Trinken und seine übrigen Laster nicht seine Relegation von der Universität vor der Zeit herbeigeführt hätten.

Noch lange nach seinem Abgange waren seine tollen Streiche, in denen er einen ungewöhnlichen Grad von Körperkraft, Gewandheit und Kühnheit entwickelt hatte, in Jedermanns Munde. An einem heißen Junitage war er von Richmond nach Warwick geschwommen, eine Strecke von $7^1/_2$ Meilen (engl.) gegen eine Fluth, die ungefähr 2—3 Meilen in der Stunde lief.

Mr. Allan weigerte ſich, die Schulden ſeines Pflegeſohnes, gegen den er bis dahin ſo freigebig — vielleicht zu freigebig! — geweſen war, zu bezahlen. Edgar ſchrieb ſeinem Wohlthäter einen impertinenten Brief und verließ den bisherigen Schauplatz ſeiner Thaten, um in Griechenland, das ſich damals in vollem Aufſtande befand, gegen die Türken zu kämpfen. Er erreichte nie ſein Ziel, und über ſeinen Schickſalen in Europa liegt für die Zeit eines Jahres ein dichter Schleier. Zuletzt tauchte er in Petersburg auf, wo der amerikaniſche Geſandte ſein Anſehen geltend machen mußte, um den Abenteurer aus den Händen der Polizei zu befreien. Derſelbe menſchenfreundliche Mann gab auch die Mittel her, welche Poe die Rückkehr in ſein Vaterland ermöglichten.

Das Wiederſehn zwiſchen dem verlornen Sohn und ſeinem Pflegevater wird wohl nicht das freudigſte geweſen ſein, indeſſen erklärte Mr. Allan, ihn nach wie vor in jeder Weiſe unterſtützen zu wollen, verſchaffte ihm auch ſofort auf ſeinen ſpeciellen Wunſch einen Platz in der Militairakademie zu Weſt-Point.

Unglücklicherweiſe ſtarb gerade zu dieſer Zeit Mrs. Allan, an welcher Poe mit großer Liebe hing und die wiederum ſtets die Fürſprecherin des jungen liebenswürdigen Wüſtlings bei dem gutmüthigen Mr. Allan,

deſſen Gutmüthigkeit von jenem ſo frevelhaft gemißbraucht wurde, geweſen zu ſein ſcheint.

Mr. Allan heirathete bald darauf eine Miß Peterſon, und Edgars Stellung in der Familie ſeines Pflegevaters wurde dadurch ſehr weſentlich verändert. Dennoch würde er ſich auch noch jetzt haben halten können, obgleich er ſchon nach zehn Monaten von der Kriegsſchule relegirt wurde, wenn er nicht, in das Haus Mr. Allans zurückgekehrt, deſſen Verbindung mit der um vieles jüngeren Dame lächerlich gemacht, ja, wie es heißt, in Mr. Allan nicht blos den Vater, ſondern den Gatten beleidigt hätte. Auch über dieſer Epiſode in Poe's Leben liegt ein Schleier, der auch wol beſſer nicht gelüftet wird. Auf alle Fälle trennten ſich die beiden Männer im Zorn; Mr. Allan ſagte ſich vollſtändig von ſeinem Pflegeſohne los, und hinterließ, als er im Jahre 1834 ſtarb, ſeinen drei Kindern aus der zweiten Ehe Alles, und dem jungen, verwöhnten Manne, der ſich ſeit vielen Jahren, ſeit ſeiner früheſten Kindheit als den Erben eines großen Vermögens betrachtet und ſtets als ſolcher gelebt hatte, — Nichts.

Kurze Zeit, nachdem Poe Weſt-Point verlaſſen, ließ er zu Baltimore eine kleine Sammlung Gedichte drucken, die nicht ungünſtig aufgenommen wurde.

Indeſſen erwieſen ſich die großen Hoffnungen, die er an dieſes literariſche Debüt knüpfte, gar bald als illuſoriſch und er ließ ſich als gemeiner Soldat anwerben. Offiziere, mit denen er auf der Kriegsſchule verkehrt hatte, bemühten ſich eifrig für ihn. Ein günſtiger Erfolg dieſer Bemühungen ſtand in Ausſicht, als ſeine Freunde eines Morgens erfuhren, daß ihr Schützling in der Nacht deſertirt ſei.

Nicht lange darauf hatte der Verleger eines belletriſtiſchen Journals in Baltimore zwei Preiſe ausgeſchrieben, einen für die beſte Novelle, den andern für das beſte Gedicht. Unter den concurrirenden Arbeiten zeichnete ſich die eine durch eine äußerſt ſaubere und ſchöne Handſchrift aus. Das Comite, welches ſich ſeine Aufgabe nicht allzu ſehr zu Herzen genommen zu haben ſcheint, beſchloß, „dem erſten Genie, das leſerlich geſchrieben hätte," den Preis zu ertheilen. Man fand, daß ein gewiſſer Edgar Allan Poe „das leſerlich ſchreibende Genie" ſei. Man citirte den unbekannten Autor. Er kam, und — da der Preis noch nicht ausgezahlt war — in dem Anzuge, welchen ihm ſeine damaligen Verhältniſſe geſtatteten. Abgemagert und geiſterhaft blaß, verkündete ſeine ganze Erſcheinung Krankheit nnd äußerſte Armuth. Ein abgeſchabter, bis oben zugeknöpfter Frack konnte die Ab-

weſenheit eines Hemdes nicht verbergen, und die Löcher in den Stiefeln offenbarten den Mangel an Strümpfen. Aber die großen braunen Augen des jungen Mannes leuchteten von Geiſt und Leben, und ſeine Stimme, ſeine Converſation, ſeine Manieren, gewannen ihm ſofort die Herzen der Comitemitglieder, beſonders Mr. Kennedy's, eines bedeutenden Advokaten und literariſchen Dilettanten. Dieſer brachte ihn zu einem Kleiderhändler, ſchickte ihn in ein Bad, und Edgar Poe konnte ſich wieder in der Geſellſchaft, zu welcher er durch ſeine Geburt, ſeine Erziehung und ſeinen Geiſt gehörte, ſehen laſſen.

Von dieſem Augenblicke an bis zu ſeinem Tode iſt ſein Leben einer Gasflamme vergleichbar, die bald in blendender Helligkeit aufleuchtet, dann wieder auszugehen droht, wieder aufleuchtet und endlich, gerade wo man es am wenigſten erwartete, ganz plötzlich verliſcht. Er war bald an dieſem, bald an jenem Blatte als Redacteur oder Mitarbeiter beſchäftigt; aber ſtets waren die Beſitzer der Blätter nach kurzer Zeit genöthigt, das Verhältniß mit ihm abzubrechen, da ihm ſeine Unbändigkeit, vor allem ſeine verhängnißvolle Leidenſchaft für geiſtige Getränke ein continuirliches Arbeiten unmöglich machten. Man ſchätzte ſeine Arbeiten, man begeiſterte ſich an ſeinen Gedichten,

man lobte seine Novellen, man ergötzte oder ärgerte sich an seinen überaus geistvollen, wenn auch oft alle Schranken des Maßes und der Billigkeit überspringenden kritischen Aufsätzen, man besuchte seine Vorlesungen über Gegenstände aus allen möglichen Gebieten — und bei alle dem lebte er von der Hand in den Mund, oft des Allernothwendigsten entbehrend, bald hier, bald dort sich aufhaltend, vor seinen Gläubigern sich verbergend, und die Geduld und Freigebigkeit seiner Freunde auf die härtesten Proben stellend. Eine überaus rührende Gestalt in diesem düsteren Bilde ist die Mutter seiner jungen Frau, eine Mrs. Clamm, um so rührender, als die unendliche Liebe, mit welcher sie alle Launen, alle Schroffheiten des Schwiegersohnes und alles Elend, das er über sie und ihre Tochter brachte, ertrug, vollkommen uneigennützig war und selbst dann noch fortdauerte, als ein früher Tod der Tochter das Band, welches sie an Allan Poe fesselte, zerriß. Manches Jahr hindurch, Winter auf Winter, konnte man sie in den Straßen von Newyork, dünn und unzureichend gekleidet, von Verlagshandlung zu Verlagshandlung gehen sehen, ein Gedicht, eine Kritik von ihrem Edgar anbietend — manchmal nur mit gebrochener Stimme erzählend, „daß er krank sei", und niemals bei allen ihren Thränen und ihren kläg-

lichen Berichten eine Silbe äußernd, die wie eine Klage über ihn, wie ein Zweifel an ihm und seinem Genius ausgesehen hätte.

Diese rührende, uneigennützige Liebe umgiebt in unsern Augen das Haupt der edlen unglücklichen Frau mit einem Glorienschein, aber sie spricht auch nicht weniger für den, welcher bei all seinen schlimmen Fehlern eine so große und heroische Liebe einzuflößen im Stande war. Und in der That muß, wenn wir dem Berichte einer sehr geistvollen, allerdings für Poe enthusiasmirten Schriftstellerin, Mrs. Osgood, trauen können, die dämonische Natur des Dichters für die Meisten und besonders für Frauen etwas überaus Fesselndes und unter Umständen hinreißend Liebenswürdiges gehabt haben.

„Meine erste Begegnung mit dem Dichter", schreibt Mrs. Osgood, „geschah in Astor House. Ich werde nie den Morgen vergessen, als Mr. Willis ihn mir vorstellte. Mit seinem stolzen und schönen, königlich erhobenen Haupt, den dunkeln von dem elektrischen Feuer des Gedankens blitzenden Augen, der unnachahmlichen Mischung von Sanftmuth und Vornehmheit in Ausdruck und Manieren, begrüßte er mich ruhig, ernst, beinahe kalt, aber mit so unverkennbarem Interesse, daß ich mich tief ergriffen fühlte. Von

dieſem Augenblick bis zu ſeinem Tode waren wir Freunde — —

„In der Unterhaltung und in Briefen offenbarte ſich, noch mehr als in ſeinen poetiſchen Productionen, Poe's Genius in ſeiner wunderbaren Schönheit. Seine Briefe waren unnachahmlich reizend, und ſtundenlang habe ich ihm zugehört, entzückt von den Klängen einer ſo reinen und ſo zu ſagen himmliſchen Beredſamkeit, wie ich ſie niemals ſonſt vernommen habe. Seine Stimme war ganz außerordentlich weich und ſchmiegſam, und ſeine großen ausdrucksvollen Augen blickten Ruhe oder Aufregung in die Herzen ſeiner Hörer, während ſein eigenes Antlitz glühte oder geiſterhaft bleich war, je nachdem ſeine Phantaſie ihm das Blut durch die Adern jagte oder es zum Herzen zurücktrieb. Seine Einbildungskraft ſchaute jene Geſichte, die dem Auge des gewöhnlichen Sterblichen ewig verborgen bleiben. Von einem ſcharf definirten und mit der äußerſten Einfachheit hingeſtellten Satze ausgehend, ließ er plötzlich die Formen der hergebrachten Logik fallen, und nun ſtiegen Bilder über Bilder, bald von grauſiger Erhabenheit, bald von entzückender Schönheit wie Spiegelungen aus dem unergründlichen Meere ſeines dämoniſchen Geiſtes auf, bis der entzückte Hörer dieſe Schöpfungen der Phantaſie vor ſich zu ſehen, in

ihnen leibhaftig einherzuwandeln glaubte, — und der Magier dann mit einem Worte des Spottes, des schneidendsten Hohnes den Zauber löste und die entzauberten Hörer in die Dornen der Alltäglichkeit zurückschleuderte.

„Von Gestalt war er unter Mittelgröße, schlank aber fest gebaut, und in seinen bessern Augenblicken hatte er in einem hohen Grade jenen Ausdruck von „gentlemanliness“ welchen Leute aus niederen Ständen so selten sich zu eigen machen.

„Er war stets ein Träumer, der in phantastischen Reichen, im Himmel oder in der Hölle, unter Geschöpfen und in Situationen weilte, die sein eigenes Gehirn geschaffen. Er ging auf der Straße, in Wahnsinn oder Melancholie, während seine Lippen unverständliche Flüche murmelten, oder seine Augen in leidenschaftlichen Gebeten zum Himmel erhoben waren — in Gebeten, nicht für sich, denn er fühlte, oder behauptete zu fühlen, daß er doch verdammt sei — sondern für das Wohl derer, welche für den Augenblick die Gegenstände seiner Anbetung waren; oder er trotzte, während sein Auge sich in das Innere seines von Qualen zerrissenen Herzens kehrte, den wildesten Stürmen, lief ganze Nächte mit von Regen durchnäßten Kleidern draußen herum, die Arme zum Himmel

ſtreckend und mit den Dämonen ſeines Innern dämoniſche Geſpräche führend." — —

Bald nach dem Tode ſeiner angebeteten Frau Virginia, deren Andenken er in dem wunderbar ſchönen Gedichte „Annabel Lee" ſo rührend gefeiert hat, wurde ſein Name häufig mit dem Namen einer der glänzendſten Damen von Neu-England in Verbindung gebracht. Er hatte ſie auf ſeinem Wege von Boſton geſehen, als er jene Stadt, um in dem dortigen Lyceum eine Vorleſung zu halten, beſucht hatte.

Die Heirath kam nicht zu Stande, und der Bruch des Verhältniſſes wirft ein grelles Licht auf ſeinen Charakter. Er ſagte zu einer Freundin, die ihm zu ſeiner Verbindung mit einer ſo gefeierten und glänzenden Erſcheinung gratulirte: „Sie irren ſich, Madame, ich werde ſie nicht heirathen." Aber, Mr. Poe, ich höre, Sie ſind ſchon zweimal aufgeboten. — „Möglich; aber ich wiederhole Ihnen, ich werde die Dame nicht heirathen." An demſelben Tage verließ er die Stadt, und am nächſten taumelte er betrunken durch die Straßen des Orts, wo die Dame wohnte, und am Abend — dem Abend vor dem Tage, an welchem die Hochzeit ſtattfinden ſollte, — verübte er in ſeiner Trunkenheit vor ihrem Hauſe ſolchen Unfug, daß die Polizei aufgerufen werden mußte. Es war

kein Wahnsinn, der ihn zu diesem Schritte trieb; er verließ Newyork mit dem Entschluß, die Verbindung abzubrechen, und — erreichte natürlich seinen Zweck.

Kurze Zeit nachher hatte er sich in Virginia mit einer Jugendfreundin verlobt und war einer Mäßigkeitsgesellschaft beigetreten. Am 4. October 1849 reiste er von dieser Stadt nach Newyork, um einer literarischen Verbindlichkeit nachzukommen und die Vorbereitungen zu seiner Hochzeit zu treffen. In Baltimore angelangt, übergab er seinen Koffer einem Träger, mit dem Auftrage, denselben an den Zug zu bringen, der in einer oder zwei Stunden nach Philadelphia abging. Er selbst begab sich in ein Weinhaus, um eine Erfrischung zu sich zu nehmen. Hier traf er ein paar Bekannte, die ihn aufforderten, mit ihnen zu trinken; Poe konnte der Versuchung nicht widerstehen, all' seine Vorsätze, seine Pläne waren bald vergessen, und wenige Stunden später befand er sich in einem Zustande, welcher sonst nur durch einen langanhaltenden Rausch hervorgebracht zu werden pflegt. Nach einer Nacht wahnsinniger Wüstheit wurde er in ein Hospital transportirt, wo er zwei Tage darauf, in dem Alter von achtunddreißig Jahren, im Delirium starb.

Kann es zwei verſchiedenere Bilder geben, als den correcten Lebensgang Bryant's und dieſe wilde, wahnſinnige Jagd? Dort Alles wie gebadet in dem Lichte einer klaren Vernunft; hier eine Beleuchtung, wie die blutrothe Mitternachtsſonne, die auf den Bergen des Nordlands liegt, und deren unheimlicher Schein nicht Tag und nicht Nacht iſt; dort ein Talent, das ſich in normalſter Weiſe, wie ein kräftiger Baum, entwickelt, um Menſchenalter hindurch nicht allzu reichliche, auch nicht auffallend ſüße, aber geſunde, ſchmackhafte Früchte zu bringen; hier eine geniale Kraft, die wie eine Palme machtvoll in die Höhe ſchießt und in den Himmel wachſen zu wollen ſcheint, um plötzlich, wie von Götterhänden zerſchmettert, zuſammen zu brechen.

Und ſo verſchieden, wie ihre Lebensläufe, ſind auch die Leiſtungen der beiden Dichter. Bryant iſt überall klar und durchſichtig in ſeinen Gedanken und in ſeiner Form, aber er reißt ſehr ſelten zur Begeiſterung hin; Poe iſt nicht ſelten verwirrend in dem Irrlichtertanz ſeiner dämoniſchen Phantaſien, aber er regt faſt immer unſere Seele in ihren Tiefen auf. Bryant ſieht die Erde und Sonne, Mond und Sterne und wird nicht müde, all' die Pracht und Herrlichkeit zu ſchildern; Poe wendet ſich von der Außenwelt ab, um in das

Labyrinth ſeiner Seele zu ſtarren und über den dunkeln Geheimniſſen des Menſchenlebens zu brüten. Bryant hält ſich ſtets auf der großen Waſſerſtraße der hergebrachten Gedanken und Empfindungen; Poe iſt ein Schiffer auf dem Ocean der Seele, der in Gegenden gedrungen iſt, in die ſich vor ihm vielleicht nie ein Menſch verirrte, nach ihm vielleicht nie ein Menſch wieder verirren wird. Bryant ſpricht die Sprache, die wir Alle ſprechen; Poe hat Töne, die wie aus einer andern — nicht immer beſſeren — Welt zu uns herüberſchallen; bei Bryant hat man faſt beſtändig das Gefühl: das könnteſt du auch machen, wenn du dir rechte Mühe gäbeſt; bei Poe die Ueberzeugung, daß man beim beſten Willen nicht eine Zeile in ſeinen Gedichten würde haben ſchreiben können.

Was den Umfang ihres geiſtigen Horizontes betrifft, ſo iſt Bryant ohne Zweifel der reichere; Poe iſt einſeitig, wie alle Unglücklichen, auch iſt die Quantität ſeiner lyriſchen Leiſtungen verhältnißmäßig ſehr gering; aber unter dieſen Leiſtungen finden ſich wirklich unbedeutende gar nicht; die meiſten ſind weit über dem Niveau der landläufigen Mittelmäßigkeit, und einige ſind von höchſtem Werth, ſobald man erſt einmal einem bis in ſeine tiefſten Tiefen zerwühlten

Geiſte, ſo gut wie der ſchönen Seele, das Recht zuſpricht, „zu ſagen, was er leidet.“

Dem Plane dieſes Aufſatzes gemäß können wir wie hier Poe's novelliſtiſche Arbeiten, in denen die ſauberſte Detaillirung und die gefeilteſte Sprache mit einer krankhaften Luſt am Phantaſtiſch-Gräßlichen einen ſonderbaren Bund eingehen, und ebenſo ſeine kritiſchen und äſthetiſchen Aufſätze, die neben manchem ſehr Beachtenswerthen auch viel Unreifes, Schiefes und abſolut Falſches enthalten, nur eben erwähnen. Auch ſind es dieſe Producte nicht, die ihn berühmt gemacht haben und die ſeinen Namen der Vergeſſenheit vorenthalten. Poe's Ruhm ſind ſeine Gedichte und von dieſen iſt wiederum keins berühmter, als The Raven.

The Raven hat lange Zeit unter Denen, die etwas von der Sache verſtanden, für unüberſetzbar gegolten, bis neuerdings Adolf Strodtmann*) das ſcheinbar Unmögliche möglich gemacht und The Raven in einen „Raben“ umgedichtet hat, deſſen Gefieder freilich nicht ganz ſo glänzend, wie das des amerikaniſchen Originals, aber immerhin noch ein glänzender

*) Lieder- und Balladenbuch amerikaniſcher und engliſcher Dichter der Gegenwart. Von A. Strodtmann. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1862.

Beweis dafür ist, was die deutsche Uebersetzungskunst in der Ueberwindung scheinbar unbesiegbarer Schwierigkeiten vermag. Nicht ebenso sind wir mit Herrn Strodtmann einverstanden, wenn er die „rückerschaffende Analyse", welche der Dichter selbst von seinem Werke gab, „den vielleicht interessantesten Aufschluß" nennt, „den uns je ein Schriftsteller über das Geheimniß eines bewußten dichterischen Schaffens gewährt hat." In unsern Augen ist diese Analyse nichts, oder nicht viel mehr, als die ganz müßige Spielerei eines Scharfsinns, der mit seiner Schärfe coquettirt und uns gern glauben machen möchte, daß er selbst schaffen könne, was er nicht einmal nachzuschaffen im Stande ist. Denn daß die Genesis eines Gedichtes damit anfängt, daß der Dichter sich zuvor die Länge sorgsam ausmißt, daß er als Grundton die Wehmuth wählt, nicht weil diese Stimmung in seiner Seele herrscht, sondern, weil er durch den Ausdruck derselben am leichtesten die Gemüther der Leser zu beherrschen hofft, daß er dann nach einer „künstlerischen Pikanterie" sucht, diese im Refrain und zwar im Refrain eines einzelnen Wortes findet, dann über den Charakter des Wortes grübelt, und diese Erwägungen ihn unvermeidlich auf das lange O als den klangvollsten Vocal, in Verbindung mit R als demjenigen Consonanten, der sich am

gedehnteſten ausſprechen läßt, und ſomit auf das Wort Nevermore (nimmermehr) führen — daß, ſagen wir, ein gutes Gedicht auf dieſe mechaniſche Weiſe zu Stande kommen könne — credat Judaeus Apella! Nach unſerer Meinung hat Poe mit ſeiner Analyſe (wenn er, was ich faſt bezweifeln möchte, anders an dieſelbe geglaubt hat) nur bewieſen, daß Plato ganz recht hatte, wenn er behauptete, daß die Dichter und Künſtler von einem Dämon beſeſſen wären, der ſie zwinge, ſo zu reden und zu thun, ohne daß ihnen ein klares Bewußtſein von dem, was ſie thäten, innewohne.

Die Wehmuth, oder vielmehr eine tiefe unheilbare Melancholie, die nicht ſelten in Verzweiflung ausartet, iſt nicht blos der Grundton des „Raben", ſondern aller Gedichte Poe's. Es ſind Variationen über ein und daſſelbe Thema: das unendliche Leid einer Seele, die aus den höchſten Höhen der Begeiſterung für das Wahre und Schöne von erdgebornen Leidenſchaften in den Schmutz der Gemeinheit geſchleift wird. Dies Thema liegt nicht überall offen zu Tage; es verbirgt ſich hinter den Schmerz um eine verlorne Geliebte, um die zertrümmerte Herrlichkeit des Coliſeums; aber das feinere Ohr hörte es überall durch. Poe's Gedichte ſind wie Muſikſtücke, die der Violinen-Virtuos

auf einer Saite ausführt; selbst seine außerordentliche Vers- und Sprachgewandtheit hat etwas Virtuosenhaftes. Es schwelgt in anomotopoietischen Klängen, schwierigen Rythmen und Reimen; verliert sich dabei allerdings hier und da in Effecthascherei, aber bringt viel öfter die mächtigsten Wirkungen hervor. Seine Behandlung des Refrains ist durchaus original und unsre jungen Lyriker könnten in dieser Hinsicht viel von dem Amerikaner lernen, wenn sie mit der Technik zugleich auch die Anwendung lernen könnten, die freilich immer ein Geheimniß des Genies ist.

Hier sind ein paar Gedichte, aus denen der Leser, wenn er die Strodtmann'schen Uebersetzungen des „Raben", der „Annabel Lee" und der „Glocken" dazu nimmt, sich ein ungefähres Bild von dem Dichter Poe verschaffen kann.

Meiner Anna.

Dank Himmel! Die Krisis
Jetzt hinter mir liegt!
Die schleichende Krankheit
Ist glücklich besiegt,
Und das Fieber des Lebens
Ist endlich besiegt.

Schwach wohl, ich weiß,
Wie schwach ich zur Stund'!

Kein leiſeſtes Regen
Das Leben macht kund;
Doch was thut es? Ich fühl':
Ich bin wieder geſund.

Und ich lieg' nun im Bette
Ohn jegliche Noth,
Und wer mich ſo ſiehet,
Er hält mich für todt,
Und ſchaudert wohl, ſieht er mich,
Wähnet mich todt.

Das Aechzen und Stöhnen,
Das Seufzen und Klagen —
Iſt endlich vorbei!
Mit dem furchtbaren Schlagen
Des Herzens, dem furchtbaren
Furchtbaren Schlagen.

Die Schmerzen, der Taumel,
Das Flimmern und Schwirrn —
Vorbei! — ſammt dem Fieber,
Das tobte im Hirn —
Mit dem Fieber des Lebens,
Das brannte im Hirn.

Und ach! aller Qualen
Die ſchlimmſte zumal —
Sie ſchwand: jenes Durſtes
Entſetzliche Qual
Nach dem Strom, der von brennender
Leidenſchaft ſchwillt —
Denn ich trank von dem Waſſer,
Das allen Durſt ſtillt.

Und o! glaub' ihm nimmer
Dem tollen Gered',
Daß mein Zimmer sei düster,
Und schmal sei mein Bett,
Denn keiner noch schlief,
Als in solch' einem Bett!
Wollt ihr Schlaf, müßt ihr schlafen
In g'rad' solchem Bett.

Die Qual meines Geistes
Wich herzlichstem Kosen,
Und nimmer verlangt er,
Vermißt er die Rosen —
Die alten Begierden
Nach Myrthen und Rosen.

Denn nun, da so stille ich
Ruhe ein Weilchen,
Umschwebt mich der wonnige
Duft süßer Veilchen;
Ein Rosmarinathem
Verschwistert mit Veilchen,
Mit Raute und reizenden
Schämigen Veilchen.

Und so bin ich stille,
Gesättigt mit Manna —
Dem Traum von der Treu
Und der Schönheit von Anna —
Ertrunken im Bad
Weicher Locken von Anna.

Sie küßte mich zärtlich
In seliger Luft;

Zum Schlaf ich mich lehnte
An lieblichſte Bruſt —
Zu ſchlafen ſo tief
An treueſter Bruſt.

Als das Licht war erloſchen,
Wie ruht' ich ſo warm!
Und ſie betete: Engel,
O, ſchützt ihn vor Harm!
O, du Kön'gin der Engel,
O, ſchirm ihn vor Harm!

Und ich ruhe im Bette nun
Ohn' alle Noth —
(Liebt ſie mich doch!)
Daß ihr wähnet mich todt,
Daß ihr ſchaudert, erblickt ihr mich,
Wähnet mich todt.

Doch mein Herz iſt geſättigt
Mit himmliſchem Manna,
Und hell wie ein Stern,
Denn es glänzet von Anna —
Es glüht von dem Licht
Meiner Liebe zu Anna —
Und es glänzt von dem Licht
Aus dem Aug' meiner Anna.

Einer im Parabies.

Ach, Alles warſt du mir mein Lieb,
Mein Lieb, ſo hold und rein,

Ein Eiland in dem Meer, mein Lieb,
Ein Bronnen und ein Schrein,
Umkränzt mit Blumen ohne Zahl —
Und alle Blumen mein!

O ſchöner, wonn'ger Traum!
O gold'ne Hoffnung, nur zu bald
Zerfloſſeſt du wie Schaum.
Die Stimme aus der Zukunft ſchallt:
Auf! auf! — Doch an dem Saum
Des „Einſt" irrt mein verſtörter Geiſt —
Ich leb' und weiß es kaum.

Denn ach und ach! für mich
Iſt nun das Leben leer!
Nicht mehr — nicht mehr — nicht mehr —
(So hör' ich rauſchen feierlich
Am Strand das ew'ge Meer)
Begrünt auf's neu die Eiche ſich,
Fliegt ſtolz der Aar einher.

Ich weiß es. Wieder lenzen
Kann es mir dorten nur,
Wo deine Augen glänzen,
Wo leuchtet deine Spur
In ſel'ger Geiſter Tänzen,
Auf grüner Himmelsflur!

Wenn der Leſer findet, daß dieſe Gedichte dem reichen Lobe, welches wir Poe's Leiſtungen gezollt

haben, nicht entſprechen, ſo müſſen wir ihn an das Original verweiſen, wo freilich das Alles ganz anders lautet. Auch die beſte Ueberſetzung (und wir ſind weit entfernt, die unſren dieſer Kategorie beizuzählen!) verwiſcht den zarten Farbenduft von den Flügeln des exotiſchen Schmetterlings und macht das flatternde Seelchen erſtarren.

Wiederum, ſollte Dieſer oder Jener meinen, daß das Mitgetheilte keineswegs intereſſant genug ſei, um das Verlangen zu erwecken, weiter in die unbekannte Region der amerikaniſchen Lyrik vorzudringen, ſo läßt ſich auch dagegen nicht viel, oder beſſer, kaum etwas ſagen. Originelle Dichter hat Amerika ſehr wenig aufzuweiſen. Bryant lieſt ſich vielfach wie die Dichter des Hainbundes ohne Bardengebrüll, und ſelbſt der geniale Poe hat eine nicht wegzuleugnende Aehnlichkeit mit unſern Romantikern. Unſre Literatur iſt ſo reich, daß ſie vorläufig darauf wird verzichten müſſen, von außen her neue belebende Anregungen zu erhalten. Die amerikaniſche Literatur beſonders iſt uns vielfach tributär, manches Gedicht, das wunder wie originell zu ſein glaubt, iſt nicht viel mehr als eine Ueberſetzung aus dem Deutſchen. Doch dürfte darin kein Grund liegen, uns nun im Gefühl unſrer Ueberlegenheit um die amerikaniſche Literatur nicht

weiter zu kümmern. Welcher gute Lehrer interessirte sich nicht für die Werke seines Schülers? und ist es nicht schon manchmal vorgekommen, daß der Lehrer vom Schüler gelernt hat?

Ende des ersten Bandes.

Vermischte Schriften.

Zweiter Band.

Vermiſchte Schriften

von

Friedrich Spielhagen.

„Du kommſt nicht in's Ideen-Land!“
So bin ich doch am Ufer bekannt.
Wer die Inſeln nicht zu erobern glaubt,
Dem iſt Ankerwerfen doch wohl erlaubt.
Goethe.

Zweiter Band.

Das Recht der Ueberſetzung dieſes Werkes in fremde Sprachen hat ſich der Verfaſſer vorbehalten.

Berlin, 1868.

Verlag von Otto Janke.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	I—V
Homer	1
William Makepeace Thackeray	47
Fritz Reuter	113
Affaire Clémenceau	169
Göthe's Frauengestalten von Kaulbach	
Zueignung	239
Heideröslein	241
Lili	245
Der getreue Eckart	250
Alexis und Dora	253
Gretchen	257
Clärchen	263
Adelhaid	267
Leonore	271
Iphigenie	274
Eugenie	278
Helena	281
Lotte	284
Mignon	288
Dorothea	293
Ottilie	301
Friederike	305
Göthe in Frankfurt	309
Göthe in Weimar	313

Vorwort.

Als ich vor nun bereits vier Jahren den ersten Band meiner „Vermischten Schriften" veröffentlichte, bezeichnete ich in dem Vorwort denselben als den Anfang einer längeren Serie ähnlicher ästhetisch-kritischer Versuche. Größere Arbeiten auf einem anderen Felde haben indessen Zeit und Kraft so gänzlich in Anspruch genommen, daß ich erst jetzt jenem Bande einen zweiten folgen lassen kann.

Zwar der Kritik gegenüber brauche ich mich deshalb nicht zu entschuldigen. Sie hat, so weit mir bekannt geworden ist, dem Buche kein einziges Wort, weder des Lobes, noch des Tadels, mit auf den Weg gegeben; den Lesern desselben aber — nach der Versicherung meines Herrn Verlegers hat es wirklich Leser, oder, um mich ganz vorsichtig auszudrücken, Käufer gefunden

— glaubte ich, den Grund dieser Verzögerung mittheilen zu müssen.

Was nun den Inhalt dieses zweiten Bandes betrifft, so besteht derselbe zumeist aus Vorträgen, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten gehalten. Auch der „Affaire Clémenceau" überschriebene Aufsatz ist zuerst in einer Privatgesellschaft von Literaturfreunden vorgelesen worden. Ich habe — mit ganz unbedeutenden stylistischen Abänderungen — den ursprünglichen Text gegeben, und so von den zwei Uebeln: das Skizzenhafte der Behandlung, welches bei einem einstündigen Vortrage wohl kaum zu vermeiden ist, in den Druck hinüberzunehmen, oder über der weiteren und breiteren Ausführung die Frische der Form einzubüßen, hoffentlich das kleinere gewählt. — Sollte einer oder der andere meiner Leser die Bemerkung machen, daß die kritische Würdigung der Productionen „Mitlebender und Mitstrebender", welche ich ihm in dem Vorwort des ersten Bandes in Aussicht stellte, auch dies Mal spärlich genug ausgefallen ist, so möge er nicht glauben: ich habe vielleicht über dieses Kapitel nichts zu sagen. Ich kann ihm die Versicherung geben, daß ich darüber sehr viel zu sagen hätte, wenn auch unter diesem Vielen Vieles ist, was auszusprechen eine gewisse Ueberwindung kostet, zu der man sich, wenn man selbst productiv thätig ist und

keinen offiziellen Platz auf der kritischen Zeugenbank hat (von der bekanntlich immer die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit gesagt wird) nur ungern versteht. Aber gern oder ungern werde ich mein Versprechen erfüllen. Der Leser meiner Vermischten Schriften wolle nur noch ein wenig Geduld haben.

Die Beschreibung der bekannten Kaulbach'schen Frauengestalten Göthe's, die den Schluß dieses Bandes bildet, ist eine Zusammenstellung von Texten, welche ich vor einigen Jahren auf Wunsch des Verlegers der Gallerie, des Herrn Fr. Bruckmann in München, zu den einzelnen Kunstblättern geschrieben habe. Eine eigentliche kritisch ästhetische Würdigung des Werkes war, der Natur der Sache nach, dabei ausgeschlossen. Es wurde nichts weiter beabsichtigt als eine möglichst klare und bündige Darlegung der Intentionen des Künstlers, mit Hinzufügung einzelner literarischer oder biographischer Notizen, wie sie etwa dem weniger im Göthe Bewanderten wünschenswerth oder nützlich erschienen. Um den Charakter einer Beschreibung oder Erläuterung möglichst zu bewahren, habe ich diesmal auch die wenigen kritischen Bemerkungen, die denn doch eingeflossen waren, so viel als thunlich, entfernt. Ist es mir gelungen, in's rechte Licht zu stellen, was der Künstler gewollt hat, so mögen Andre untersuchen, ob, was er

gewollt, immer das Richtige war, oder ob er für das richtig Gewollte stets den rechten künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Kaulbach's Göthe-Gallerie ist bekannt, wie kaum ein zweites Werk der Art. Man findet sie in Form von kostbaren Photographie- und Stahlstich-Albums, auf den Büchertischen der Salons; man sieht sie, wenigstens in einzelnen Blättern, an den Schaufenstern der Kunstläden, oder, unter Glas und Rahmen, als Schmuck der Wände in zahllosen Zimmern. So wird man es mir denn auch nicht verdenken, wenn der Text hier ohne die Bilder auftritt, und, indem ich den Einzelnen für das Einzelne zu interessiren hoffe, dem Ganzen eine Theilnahme zuzuwenden suche, welche es als solches vielleicht nicht beanspruchen kann.

Außerdem aber war noch ein andrer Grund, der mich wünschen ließ, diese Besprechungen in meinen Vermischten Schriften aufzunehmen. Ich räume dem Herrn Verleger der Göthe-Gallerie herzlich gern ein, daß er viel tiefer als ich in den Geist dieses seines Verlagsartikels eingedrungen ist. Wenn er aber trotzdem den Text dazu aus irgend einem Grunde von einem Andern schreiben ließ, so konnte dieser Andre gewiß verlangen, daß sein Text wenigstens unverändert gegeben wurde. Leider ist dies nicht in allen Fällen ge-

ſchehen. Abgeſehen von kleineren, allerdings unweſentlichen Auslaſſungen und Veränderungen (oder muß ich ſagen Verbeſſerungen?), mit denen er mich beehrt hat, ſind in der Beſprechung der „Iphigenie“ ganze Sätze interpolirt. Ich habe gegen Phraſen wie: „Dies ſind die Worte, die der Künſtler herausgriff zur Incarnation der Iphigenie“, und ähnliche ganz und gar nichts, nur daß ich ſie nicht gern geſchrieben haben möchte.

Freilich konnte mich der Herr Verleger in dieſem Falle nicht ſchonen, denn nach ſeiner Abſicht hatte ich das Bild überhaupt falſch verſtanden. Ich finde den Text zu demſelben in dem Schluß des erſten Auftrittes des III. Actes, während nach ſeiner Auffaſſung der Moment, wo Iphigenie ſich dem Bruder zu erkennen giebt, dargeſtellt werden ſollte. Es iſt ja möglich, daß er, der dem Küuſtler ſo viel näher ſteht, Recht hat, nichtsdeſtoweniger erlaubt er mir gewiß, wenn auch ſo ſpät, mein Eigenthum zu reclamiren und ihm das ſeinige mit aller ſchuldigen Höflichkeit zurückzuerſtatten.

Berlin, im Mai 1868.

Friedrich Spielhagen.

I.

Homer.

Ein Vortrag, gehalten am 11. Januar 1866 in Berlin, zum Beſten der Bibliothek des Handwerker-Vereins.

Es ſind nun etwa fünfundzwanzig Jahre her — da ſtand eines Sommermorgens ein Knabe von zwölf Jahren am offenen Fenſter ſeines elterlichen Hauſes an dem Markte der alten Hanſeſtadt an dem Ufer der blauen Oſtſee. Es mochte ſechs Uhr ſein; die Fenſter der gegenüberliegenden Häuſer waren zum Theil noch geſchloſſen, und die vorzüglichſte Staffage des Marktplatzes war der Kuhhirt, der eben ſeine Heerde quer über den Markt weg, dem benachbarten Thore zu, auf die Weide trieb. Er hatte ſeine ſchwer hinwandelnde Schaar noch nicht beiſammen, denn von Zeit zu Zeit blies er im Weiterſchreiten auf einem langen, wunderlich geformten Horn, und auf den Ruf geſellte ſich dann wohl, aus einem der Nebengäßchen kommend, eine brummende Kuh zu den anderen, die ſie brummend oder laut brüllend begrüßten.

Der Knabe am offenen Fenſter war ſo früh auf-

gestanden, weil er den Abend vorher über der Lektüre eines seltsamen Buches, das ihm der Zufall in die Hände gespielt, schlechterdings keine Zeit gehabt hatte, seine Regel-de-tri-Exempel zu rechnen. Rechnen war überhaupt seine schwache Seite, und so hatte er denn auch heute Morgen, in sträflicher Vergessenheit seiner Schulpflichten, sich nicht enthalten können, noch ein paar Seiten in demselben Buche zu lesen, und das seltsame Buch hielt ihn wieder, wie den Abend vorher, mit zauberischer Kraft gefesselt.

Jetzt, als der Kuhhirt mit seiner Heerde vorüberzog, hatte er zum ersten Mal von seiner Lektüre aufgeblickt, ein paar Minuten vielleicht, und als er die Augen wieder auf das Buch senkte, empfand er die Unterbrechung keineswegs als Störung; denn, was er gesehen und gehört: den blauen, wolkenlosen Morgenhimmel, den hellen, goldigen Sonnenschein, die blökende Rinderheerde, den blasenden Hirten, den Hund, der bellend die Heerde umkreiste und die Säumigen zur Eile trieb — das Alles war nur gewesen, wie ein paar Verse in dem Buche, das er las. In dem Buche, da war das Alles ebenso: da blaute auch ein wolkenloser Himmel, da schien die Sonne hell und goldig, da blökten auch von Hirten umwandelte Heerden, und außerdem war noch gar Vieles darin, Erstaunliches,

Wunderbares, daß des Knaben Herz von einem Entzücken bebte, zu welchem die peinliche Empfindung ein paar Stunden ſpäter bei der Strafpredigt des Lehrers über die mißrathenen Regel-de-tri-Exempel ſich verhielt, wie ein unendlich Köſtliches, an das man ſich ſein Leben lang erinnert, zu einem kleinen Verdrnß, den man in der nächſten Stunde vergißt.

Ich kann mit ſolcher Genauigkeit von den Empfindungen berichten, die an jenem geſegneten Sommermorgen durch die morgenfriſche Seele des Knaben gingen, denn — meine verehrten Damen und Herren, ich ſelbſt war jener Knabe, und ſo kann ich Ihnen auch mit aller Wahrhaftigkeit melden, was ich an jenem Morgen las. Es war:

Das Lied vom Odyſſeus,
Das alte, das ewig junge Lied:
Aus deſſen meerdurchrauſchten Blättern
Mir freudig entgegenſtieg
Der Athem der Götter
Und der leuchtende Menſchenfrühling
Und der blühende Himmel von Hellas.

Das alte, das ewig junge Lied! Ja, das ewig junge Lied! Denn heute, nach ſo viel Jahren, nachdem ich, wenn auch kein Held, ſo doch, gleich dem Helden jenes Liedes, vielfach umgeirrt, vieler Menſchen Städte geſehen und Sitten gelernt, hin und wieder auch wohl

herzkränkende Leiden erduldet habe in meiner lieben Seele — heute, nachdem ich die homeriſchen Gedichte, ich weiß nicht, wie oft, geleſen, ergreifen ſie mich mit derſelben magiſchen Gewalt; wieder vergeſſe ich über dieſer Lektüre die troecknen Regel-de-tri-Exempel des Lebens; die Welt liegt wieder vor mir da, wie ſie des Knaben gefeietem Auge in der thauigen Friſche jenes Sommermorgens erſchien, und durch das Rollen der Droſchken hindurch höre ich das dumpfe Brüllen der Rinder, die zur Weide ziehen, und den Hornruf der Hirten, das Bellen des Hundes. Es iſt, als wenn ein müder Wandersmann aus der Sonnengluth der harten ſtaubigen Straße in kühlen Baumesſchatten tritt, wo ihm an der Wegſeite aus dem Felſen der labende Quell entgegenſprudelt.

Aber iſt es denn ein Wunder, daß dieſer Quell einem Menſchen für die kurze Spanne ſeines Daſeins ununterbrochen gleich erquicklich rinnt, wenn ſeit Jahrhunderten Millionen und aber Millionen aus ihm getrunken und ihn nicht erſchöpft haben? — — —

Sie Alle kennen die Wandgemälde Kaulbach's in dem Treppenhauſe des Neuen Muſeums, und unter dieſen das mittelſte auf der rechten Seite: Ein ſchöner ſtattlicher Sänger landet in einem Nachen an einer heiteren Küſte. Eine Schaar von Männern, die man

nach ihrem würdigen Aeußern für die Weisen, die Dichter, die Staatsleute, die Helden des Volkes ansprechen muß; das Volk selbst lauscht in entzücktem Schweigen. Faune, die Bewohner des Waldes, kommen herbei, gelockt von dem süßen Gesange, der sie nicht wieder loslassen, der sie die Willkür, die ihnen Freiheit dünkte, vergessen machen wird. Die Götter kommen auf dem Irisbogen herabgeschwebt aus der einsamen Höhe ihres Olymp und nehmen Wohnung mitten unter den Menschen in dem neuen Tempel, für den eines Meisters Hand das Bild des herrlichsten Jünglings formt. Um den neu errichteten Opferaltar schwingen sich Krieger im Schwertertanz.

Das Gemälde heißt im Katalog: Die Blüthe Griechenlands. Es allegorisirt in geistreicher Weise die kulturhistorische Wahrheit, daß Homer — denn er ist der Sänger, der an Hellas' Küste landet — in der That die sichtbare Wurzel ist, aus welcher der Wunderbaum der griechischen Kultur machtvoll wie eine Palme und schön wie eine Palme emporwächst. Jene griechischen Dichter, deren Werke uns noch heute Offenbarungen höchster Schönheit und Erhabenheit sind, sie haben wirklich zu den Füßen dieses Vaters der Dichtkunst gesessen; Sophokles wurde wegen der Plastik seiner Gestalten, wegen der Süßigkeit seiner Sprache der

Homer der Tragiker genannt; Aeſchylus ſagt ſelbſt von ſeinen Tragödien, daß ſie Broſamen von dem großen Gaſtmahle Homer's ſeien; nicht anders iſt es mit den Andern: ſie Alle laden ſich bei Homer zu Gaſt, und Alle gehen kräftiger, als ſie kamen, von dem unerſchöpflichen Mahle. Und wie bei den Dichtern, ſo iſt es bei den bildenden Künſtlern. Die wunderbaren Marmorbilder, zwiſchen denen wir in ſcheuer Ehrfurcht in den Sälen unſerer Muſeen wandeln: dieſe von ewiger Jugend umfloſſenen Geſtalten, von denen uns jede eine andere Seite idealiſirter Menſchheit aufdeckt — ſie alle glänzen von dem Wiederſchein der Homeriſchen Sonne; ja: es iſt kaum zu viel behauptet, daß ſie ohne die belebende Sonne überhaupt nicht, oder doch gewiß nicht ſo hätten geſchaffen werden können. Es iſt mehr als eine ſchöne Fabel, was man von dem Meiſter der griechiſchen Meiſter, von Phidias erzählt, daß jene berühmte Stelle im erſten Geſang der Ilias:

„So ſprach Zeus und winkte ſodann mit den dunkelen Brauen;
„Und voll wogten hernieder die heiligen Locken des Herrſchers
„Von dem unſterblichen Haupte; die Höhn des Olympos erbebten."

daß dieſe Stelle ihm vorgeſchwebt habe, als er ſeine

Bildſäule des olympiſchen Zeus ſchuf; denn die Zeusköpfe, die auf uns gekommen ſind: jener herrliche z. B., den man den von Otricoli nennt, und die vermuthlich alle jenem Urzeus des Phidias ähneln, ſind wirklich nur wie Ueberſetzungen jener Stelle in Stein; noch immer winkt der Gott mit den dunkelen Brauen; noch immer wallen ihm hernieder die heiligen Locken von dem unſterblichen Haupte.

Aber nicht blos für die Dichter, für die Künſtler; für die Philoſophen und Redner ſtrömte dieſe Quelle; das ganze griechiſche Leben ſchöpfte daraus. „Sobald nur ein Kind etwas lernen kann", ſagt ein alter Schriftſteller, „muß ihm Homer den erſten Unterricht einflößen, und es iſt kaum der Wiege entwachſen, ſo tränkt man die zarte Seele mit ſeinen Heldengeſängen als mit der geſundeſten Milch. Es bleibt der Gefährte unſeres Lebens, er wird der Liebling der Erwachſenen; wir werden ſeiner bis in's hohe Alter nicht ſatt, und wenn wir ihn eine Weile weggelegt haben, dürſtet uns wieder nach ihm." — Damals konnte ein Grieche mit Recht ſagen: „Mein Vater, der mich zum rechtſchaffenen Manne machen wollte, ließ mich den ganzen Homer auswendig lernen". — — Iſt es nicht beneidenswerth dieſes Volk der Hellenen, bei welchem jedem freien Mann von dem erſten Tage bis zu dem, wo ihm die

Parze den Lebensfaden durschschnitt, ein Heldensänger treu zur Seite wandelte? Kann man sich wundern, daß ein solches Volk ein Volk von Helden war? Müssen wir nicht glauben, daß die Dreihundert, die bei Termopyla fielen, daß die Männer, die bei Marathon und Salamis in den Kampf gingen wie zum Feste, und die Barbarenhorden des Perserkönigs aus dem aufblühenden Europa in ihr schon damals verrottetes Asien zurücktrieben — daß diese Wackern den eisernen Tanz des Ares nicht so herrlich getanzt haben würden, wenn sie ihn nicht nach der Weise getanzt hätten, die ihnen aus den speerfrohen Versen der Ilias im Ohre tönte?

Aber die Nacheiferung der Großthaten jener hohen Ahnen war in der That ein Glaubensartikel der griechischen Moral. Wir wissen aus dem Isokrates, daß die Griechen ihre Kinder frühzeitig im Homer unterrichten ließen, weil er die Siege ihrer Vorfahren über die Barbaren besungen und eben dadurch den Nationalhaß gegen dieselben, Patriotismus und edle Nacheiferung in den Gemüthern ihrer Kinder erwecke. Wer kann sagen, wie viel gerade die Lektüre des Homer dazu beigetragen haben mag, in dem Gemüthe Alexanders des Macedoniers den Entschluß zu reifen zu jenem wunderbaren Kriegszug, vor dem die Thore der geheimnißvollen asiatischen Städte an den Ufern des

Euphrat und Tigris aufſprangen, vor dem ſich der Orient mit allen ſeinen Wundern erſchloß; zu jenem Zuge, der erſt an den Ufern des Hyphaſis ſeine Marke fand, und deſſen Nachwirkungen von unberechenbaren Folgen für die Geſchichte der Menſchheit werden ſollten? Wiſſen wir doch, daß der ruhmbegierige Schüler des Ariſtoteles jenes Wort, das der greiſe Peleus dem Heldenſohne mit auf den Weg nach Troja gab: „Immer der Erſte zu ſein, und vorzuſtreben vor Andern" ſich zum ſtolzen Wahlſpruch gemacht hatte; daß er eine Abſchrift der Geſänge Homers überall mit ſich führte und einen koſtbaren Kaſten, den er aus der Beute des Perſerkönigs Dareios gewann, zur Aufbewahrung dieſer Abſchrift beſtimmte!

Alexander ſtarb; das ungeheure Weltreich, das er zuſammenphantaſirt hatte, zerfiel in Trümmer; Griechenland, das bereits ſeine Selbſtſtändigkeit eingebüßt hatte, wurde in den Sturz verwickelt; von ſeiner einſtigen Herrlichkeit waren nur noch Ruinen, Ruinen, die immer mehr zerbröckelten. Aber die Form, in welche jene Herrlichkeit geprägt geweſen, war unverloren; das Gepräge war ſo deutlich, die Harmonie, die in dem Ganzen gewaltet hatte, ſtrebte aus den umhergeſtreuten Theilen wieder zum Ganzen: eine im Schutt vergrabene Säulentrommel wird vor den Augen des Finders

zur Säule, zum Tempel; aus dem verſtümmelten Rumpf einer Statue wachſen die ſchönen Glieder wieder hervor; aus den paar Verſen, die von dieſem oder jenem Dichter erhalten ſind, reconſtruirt der ſinnige Gelehrte das ganze Gedicht.

Und glücklicherweiſe fanden ſich unter dieſem Trümmerſchutt denn auch einzelne koſtbare Stücke, denen wenig oder nichts an der Vollkommenheit der urſprünglichen Geſtalt fehlte; unter dieſen koſtbaren Stücken war keins koſtbarer, als die Geſänge des Homer.

Wohin der Saamen der griechiſchen Bildung auch geflogen war, die Geſänge des Homer hatten die geheimnißvolle Reiſe mitgemacht. Ueberall an den Ufern des mittelländiſchen Meeres wurde in griechiſcher Zunge geſprochen, mit griechiſchen Lettern geſchrieben, nirgend mehr, als in der Stadt an dem Ausfluß des Nil, die den Namen ihres Gründers trug, in Alexandrien, dieſer Hochburg der Gelehrſamkeit. Hier verfertigte man koſtbare Abſchriften der Lieder; hier ſchrieb man ſehr gelehrte Commentare, von denen wohl die meiſten ſechs oder ſieben Jahrhunderte ſpäter mit der berühmten alexandriniſchen Bibliothek in Rauch aufgingen.

Lange vorher aber hatten ſchon die Römer, ſo weit es dieſem weſentlich anders gearteten Volke überhaupt möglich war, die Erbſchaft des griechiſchen Genius an-

getreten, und wieder waren es hier die Lieder Homers, die der römiſche Knabe als Grundlage der feinen Bildung zuerſt in die Hände bekam, und deren Studium er hernach auf der hohen Schule von Athen fortſetzte. Wenn Aeſchylus ſagt, daß ſeine Dichtungen Broſamen von dem reichen Male Homer's ſeien, ſo kann man das mit ganz anderem Fug und Recht von der römiſchen Poeſie behaupten. Wohin wir blicken, überall iſt hier der Einfluß Homers unverkennbar; Horaz deduzirt aus ihm ſeine äſthetiſchen Regeln, und Virgil's Aeneide leuchtet nur von dem Wiederſchein der Ilias, wie der Mond von dem Licht der Sonne.

Und dieſer von dem Licht einer ſcheinbar für immer untergegangenen Sonne erhellte Mond zieht während der langen Nacht des Mittelalters ſeine ſtille Bahn über den verdunkelten Himmel. Wohl mag noch hier und da ein würdiger Mönch, den ſein heiliger Pfad einmal durch die Bibliotheken griechiſcher und armeniſcher Klöſter geführt hat, in ſeiner ſtillen Zelle an den Ufern des Rheins oder der Themſe die koſtbaren Manuſkripte ſtudiren und kopiren, die er dort gefunden; im Allgemeinen aber wird griechiſch nur noch wenig geleſen; fleißiger die Römer, vor allem der jungfräuliche Virgil. Virgil iſt der klaſſiſche Dichter des Mittel-

alters, Virgil muß noch dem Dichter der Göttlichen Komödie das Geleit in die Hölle geben.

Mit der neuen Zeit ſteigt auch die Sonne Homers wieder glänzend empor. Nach der Eroberung Konſtantinopels durch die Türken und der Zerſtörung des morgenländiſchen Reichs tragen die griechiſchen Gelehrten, die vor dem krummen Säbel der Moslems fliehen, die geretteten Schriften ihrer Literatur, unter ihnen die Lieder Homers, überall durch die abendländiſchen Reiche. Griechiſch wird wieder geleſen; überall wachſen Pflanzſtätten griechiſcher Bildung auf; die Reformation ſaugt ihr beſtes Lebensblut aus der griechiſchen Bildung.

Aber die in der langen geiſtigen Knechtſchaft vertrockneten Adern ſind gar nicht im Stande, dies edelſte Blut in ausreichender Fülle in ſich aufzunehmen; wieder beugt man den Nacken, den man kaum erſt emporgerichtet hat, dem eiſernen Joche des Dogma's; die Stimme der wenigen, wahrhaft freien Geiſter, die mit der Reformation Ernſt machen wollen, wird übertäubt von dem Geſchrei der Zeloten und Dunkelmänner; die Wiſſenſchaft wird zur ſchwarzen Kunſt; die griechiſche Schönheit in der Geſtalt der Helena zu einer ſchönen Teufelin, für die der Schwarzkünſtler ſeine Seele dem Teufel verſchreibt. In den Gräueln des Religionskrieges, in dem Rauch der eingeäſcherten Städte und

Dörfer, in dem Dampf des Blutes der ungezählten Tausende, die auf den Schlachtfeldern sterben, scheint die kaum aufgegangene Sonne für immer wieder untergehen zu sollen.

Der deutsche Genius verhüllt sein leuchtendes Antlitz oder nimmt — ein tragi-komischer Anblick — die Maske der französischen Aftermuse vor. Es ist die Zeit der Perrücken und Reifröcke, der Schminke und der Schönheitspflästerchen; es ist die Zeit einer für uns kaum noch begreiflichen Langweiligkeit und Unnatur, in der zuletzt vor lieber Langeweile selbst die Locken der Perrücke sich zum Haarbeutel zusammenballen, und aus dem Haarbeutel der Zopf den Leuten länger und immer länger den Rücken herunterwächst; es ist die Zeit der Landpastorenweisheit; eine graue löschpapierne Zeit der ungeschickten, mit französischen Floskeln verbrämten Phrase, eine knechtische Zeit der Fürstenwillkür und Maitressenwirthschaft, des Land- und Leuteschachers, der in hündischer Demuth ersterbenden Unterthänigkeit.

Was war einer solchen Zeit der politischen, der sittlichen, der ästhetischen Verkommenheit Homer!

Konnte doch noch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Jemand einen würdigen Gelehrten fragen: „Wo hält sich doch der liebe Mann (Homer nämlich) auf? Warum blieb er so lang incognito?

à propos wiſſen Sie mir nicht eine Silhouette von ihm zu bekommen?"*) — Nun ja! Homer war der Zeit eben incognito, ſehr incognito; und wenn es hoch kam, war er ihr eben „ein lieber Mann", ein guter ſchwatzhafter Alter, der ein paar ſehr voluminöſe Carmina versificiret; im allerbeſten Falle ein „Naturgenie", dem man freilich, in Anſehung des höchſt barbariſchen Zeitalters, in welchem er geſchrieben, ſeine horriblen Verſtöße gegen den „guten Geſchmack" nachſehen mußte, und der ohne Zweifel viel beſſer geſchrieben haben würde, wenn ihm Gottſched oder ſonſt ein erlauchter Kunſtrichter von Zeit zu Zeit verdientermaßen auf die Finger geklopft hätte. —

Doch die unheimliche Maskerade geht zu Ende; die Gottſched'ſchen Weisheitslichter flackern düſter und immer düſtrer und verlöſchen zuletzt ſtill im Sockel; der Puderſtaub wirbelt in der Luft, als wenn eine unſichtbare Hand die alten Perrücken derb geſchüttelt hätte; von einer Sonne, die irgendwo aufgegangen ſein muß, ſieht die Schminke mit einmal recht fahl und matt aus; der deutſche Genius nimmt die franzöſiſche Maske ab und ſchaut uns lächelnd an aus Leſſing's dunkelblauen Augen, mit Winkelmann's geiſtvollen Zügen. Was ſoll ich

*) Schott. Ueber das Studium des Homers. Leipzig, 1783.

Ihnen das Allbekannte wiederholen? Jene wunderbaren Thaten des erwachten Genius, jenen ewig merkwürdigen Kampf, den die Götter — diesmal nicht vergebens — gegen die Dummheit führten; den ungeheuren, unwiderstehlichen Drang aus der Unnatur heraus zurück in die Natur; jener Drang, der die Einen sich kopfüber in das Meer der empfindsamen Schönseligkeit stürzen ließ; die Kraftmenschen à la Al Hafi aus der Kultur heraus nach einem imaginären Ganges trieb, wo es nur allein noch Menschen geben sollte, und die wahren Weisen, die Menschen, welche die Arbeit des Jahrhunderts auf ihre starken Schultern nahmen, wirklich zurück zur Natur, d. h. zur Schönheit, d. h. zu den Griechen, d. h. zu Homer führte.

Homer und wieder Homer! Homer und kein Ende! Homer, wohin wir in den Werkstätten dieser Handwerker Gottes blicken. Mit dem Homer in der Hand durchforschte Winkelmann die Gallerien Italiens, mit dem Homer in der Tasche kam Herder nach Straßburg; der Homer lag neben Lessing aufgeschlagen, als er den Laokoon schrieb und seine antiquarischen Briefe. „Nun spricht und schreibt", sagt ein Zeitgenosse, „Alles von Homer, was Gefühl nnd Geschmack haben will; eine Uebersetzung drängt die andere; die Journale kündigen den Neuen Homer mit Pauken und Trompeten-

ſchall an, und läuten über dieſe Erſcheinung alle Glocken zuſammen; unſere empfindſamen Romanſchreiber können ihr wonnetrunkenes Gefühl nicht genug beſchreiben, wenn ſie ihren Homer im Mondſchein bei einer Silberquelle leſen, und als ächte Kinder der Natur, den Dichter mehr empfinden als verſtehen."

Dieſe letzten Worte ſollen vermuthlich ein Hieb auf einen jungen Dichter ſein, der zehn Jahre vorher einen Roman geſchrieben hatte, deſſen unglücklicher Held ſich allerdings viel mit dem Homer beſchäftigt.

Der arme Tropf! Er hatte wohl keine Ahnung von der titaniſchen Kraft, die in dem „empfindſamen Romanſchreiber" pulſirt, wie das Blut in einem arabiſchen Roß, das ſich die Adern aufbeißt, um nicht zu erſticken; er hatte keine Ahnung, daß eben dieſer Roman in der keuſchen Einfachheit ſeines Styls, in der wunderbaren Plaſtik ſeiner Naturſchilderungen, ja ſelbſt in der erſchreckenden Wahrheit, mit welcher in ihm die verborgenſten Empfindungen des Herzens, als könne es eben nicht anders ſein, blosgelegt werden — er hatte wohl keine Ahnung, ſage ich, daß in Werther's Leiden ein Genius ſpricht, der, wenn einer, über die Jahrtauſende hinweg dem Dichter von Odyſſee und Ilias wahlverwandtſchaftlich die Hand reicht.

Und jenes Wohlgefallen am Homer, das in der

Sturm- und Drangperiode ſeiner Jugend eigentlich nur der inſtinktive Trieb einer durchaus harmoniſchen Seele zum einfach Schönen war: es vertieft ſich bei Göthe immer mehr zur bewußten Liebe des klaſſiſchen Alterthums. Nun wirbt Fauſt noch einmal um die Helena, der deutſche Genius um die griechiſche Schönheit, und mit welcher Gluth, welcher Leidenſchaft! Es iſt nur der wörtliche Ausdruck dieſer Goethe'ſchen Leidenſchaft für die Antike, wenn Fauſt im zweiten Theil, nachdem er die Helena erblickt, ausruft:

„Hab' ich noch Augen? Zeigt ſich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergoſſen?
Mein Schreckensgang bringt ſeligſten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerſchloſſen!
Was iſt ſie nun ſeit meiner Prieſterſchaft?
Erſt wünſchenswerth, gegründet, dauerhaft!
Verſchwinde mir des Lebens Athemkraft,
Wenn ich mich je von Dir zurückgewöhne! —
Die Wohlgeſtalt, die mich voreinſt entzückte,
In Zauberſpiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild ſolcher Schöne! —
Du biſt's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der holden Leidenſchaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnſinn zolle!"

Aber dieſes Mal war die Werbung weniger unglücklich, als jenes erſte Mal. Diesmal wurde die

Ehe wirklich vollzogen, und herrliche Kinder: Iphigenia, Taſſo, Hermann und Dorothea — himmliſche lebensgroße Geſtalten, um die ſich die holden Arabesken der römiſchen Elegien, der venetianiſchen Epigramme ſchlingen — ja, wenn Sie wollen, die Höhe der Goetheſchen Dichtung und der Schiller'ſchen dazu, ſeitdem ſich die beiden größten Geiſter glücklich gefunden — mit einem Worte: die Glanzzeit, der Silberblick unſerer klaſſiſchen Literatur war die unverwelkte und unverwelkliche Frucht dieſer Verbindung.

Und es iſt Homer, zu dem die beiden Dichter immer wieder zurückkehren, aus dem ſie immer wieder neue Begeiſterung ſchöpften, über deſſen Weſen ſie immer wieder ſchriftlich und mündlich ſich unterhalten. Beſonders war es Goethe, deſſen vorzugsweiſe epiſches Genie im Homer die herrlichſte Nahrung fand. In dem Maße, wie er ſich tiefer in den Homer hineinlas, wuchs ſein Staunen. Ihn, als den Sohn des Binnenlandes, hatte anfänglich in der Odyſſee nur das rein Menſchliche intereſſirt; wie wurde ihm nun, als er in Sicilien am Strande des weitaufrauſchenden Meeres das Gedicht von neuem las und nun fand, daß es wie ein glänzender Spiegel die herrliche Natur, die ihn umgab, zurückwarf. Wie ſtaunte er über den Dichter, den man Angeſichts dieſer Natur nicht blos leſen

konnte, nein — der nun erſt recht in ſeiner Größe erſchien!

Mit dieſer Größe hatte es indeſſen ſeine eigenthümliche Bewandniß.

Die ſtupide Blödſichtigkeit jener kurz vorhergegangenen Zeit, die in Homer nur einen „guten Mann" ſah, und die langweiligen endloſen Pappelalleen ihrer ſogenannten epiſchen Dichtungen wo möglich noch über Ilias und Odyſſee ſetzte, war, wie wir ſahen, überwunden. Durch die Bewunderung, welche die größten Geiſter der Nation dem Homer dargebracht hatten, war er, für uns Deutſche wenigſtens, ein für alle Mal auf ein Niveau gehoben, an das die Fluth der Zeit nicht mehr heranreicht. Ein ſonnebeglänztes Urgebirge ſtand er da vor den erſtaunten Blicken — herrlich in der Großartigkeit ſeiner Verhältniſſe, in dem Schwung und dem Adel ſeiner Formen; aber doch auch wieder ſo lieblich, ſo anmuthig in ſeinen Einzelnheiten, daß man ſich unwiderſtehlich gedrängt fühlte, zu verſuchen, wie weit man denn wohl hinaufgelangen könnte. Da zeigte es ſich denn, daß man, d. h. auch der rüſtigſte Steiger, nicht weit kam. Die paar erſten hundert Schritte waren freilich bald gethan; dann aber war es vorbei. Was von unten eine behagliche Matte ſchien, ward zur ſteilen Wand, auf der man ſich noch eine Strecke weiter

arbeitete, um dann — etwas verdrießlich und beschämt — in's Thal zurückzukehren.

Sie wissen, wie Goethe sich fortwährend mit Stoffen zu großen epischen Gedichten trug: wie er sich in der Schweiz an der Tellsage begeisterte und vorläufige Lokalstudien machte; wie er einen Plan zur Fortsetzung der Ilias entwarf, von dem sogar zwei Gesänge zur Ausführung kamen. Aber so oder so: es wollte mit diesen Entwürfen nicht recht aus der Stelle rücken; der Titan hatte Pelion auf den Ossa gethürmt und war dem Himmel doch nicht näher gekommen. Hier mußte irgend ein Geheimniß verborgen liegen, das den doch sonst so scharfsinnigen Augen unserer Dichter entging. Warum war jener alte Sänger, groß, wie er immer sein mochte, auch nicht annähernd zu erreichen? Auch nicht von dem Genie eines Goethe, der, wenn je ein Sterblicher, das Recht hatte, seine Wahlverwandtschaft mit ihm geltend zu machen? Jede individuelle Größe muß sich doch messen lassen; warum stieß man hier, man mochte sich stellen wie man wollte, immer auf ein schlechthin Unendliches, Unmeßbares?

Dies war das Problem, das sich unsern Dichtern und Allen, die der Entwickelung unserer Literatur gefolgt waren, aufdrängte und aufdrängen mußte. Und schon war der Mann gefunden, der es lösen sollte.

Wer war dieſer ſeltene Mann?

Es war ein Philolog, ein echter rechter Büchermann, jener wahren Gelehrten einer, welche die Gelehrſamkeit nicht hindert, originelle Gedanken zu Tage zu fördern. Er hatte den Homer nicht am Golf von Neapel und nicht in Siciliens geſegneten Auen geleſen. Er hatte in ſeiner Studirſtube in Halle geſeſſen und gewühlt in den alten Pergamenten. Aber er hatte ein gar leiſes Ohr, das berauſchte ſich in nächtlicher Weile an Melodien, die vor Jahrtauſenden erklungen waren; aber er hatte ein gar ſcharfes Auge, das ſah durch den Bücherſtaub gar wunderſame Bilder von jugendfriſchen Völkern, die ſich fröhlich tummelten auf der ſchönen friſchen Erde. Und er ſchrieb ein kleines lateiniſches Büchlein, deſſen kurzer und großer Inhalt war: Homer's Geſänge ſind nicht und können nicht ſein das Werk eines Manes, ſie ſind das Werk eines Volkes; es iſt die dichteriſche Produktion eines langen Zeitraumes, vielleicht mehrerer Jahrhunderte, die wir in Ilias und Odyſſee vereinigt finden.

Der Mann, der dieſen für ſeine Zeit unerhört kühnen Satz aufſtellte, war Fr. Aug. Wolf, und ſein Büchlein, das er Prolegomena ad Homerum betitelte, erſchien im Jahre 1795. Von dieſem Jahre an datirt eine neue Aera der Philologie, der klaſſiſchen ſowohl

als der deutschen, eine Aera, in welcher, anknüpfend an jene Wolf'sche kritische That, der unermüdliche Fleiß und der Scharfsinn unserer Gelehrten die wichtigsten Entdeckungen über den Ursprung und das Wesen des Volksgesanges zu Tage gefördert hat, Entdeckungen, die nach allen Seiten hin ein vorher nicht geahntes Licht verbreitet haben. Diese neueste Aera, die den δῆμος, das Volk, auch in Sachen der Poesie, in seine guten alten Rechte einsetzte, ihm auch hier das κράτος, die Obergewalt und Herrschaft vindicirte, kann man mit Fug und Recht die demokratische nennen. Lassen Sie uns das im Auge behalten, denn wir müssen später darauf zurückkommen, nnd fragen wir erst einmal: was waren das für Jahrhunderte? welches war dieses Volk von Dichtern?

Versetzen wir uns mit kühnem Fluge der Phantasie zum griechischen Meer! Sieh' wie es leuchtet im ersten Morgensonnenstrahl, wie die purpurne Woge an's Ufer rauscht! Wie sie keck in den Himmel ragen, die zackigen, steilen Felsenufer — schreiend umflattern sie die Meeresvögel. Und dort auf jener jähen Klippe sitzt ernst und majestätisch ein Adler und schaut mit den hellen Augen zum Strande hinab. Da tummeln sich schlanke Männern mit von der südlichen Sonne gebräunten Gesichtern und dunklen Locken und blitzenden

Augen. Die binden geschäftig die Seile los, welche die geschnäbelten Schiffe am Ufer befestigten, und steigen ein, breiten das weiße Segel aus, setzen sich auf die Ruderbänke und fahren vom Ufer, vorbei an der Klippe, auf welcher der Adler horstet. Der breitet die Schwingen aus und fliegt hin über die Schiffe. Auf schauen die Männer und jauchzen: Zeus' Vogel verkündet ihnen glückliche Fahrt, und sie fahren hinaus auf das heilige Meer, entgegen der aufgehenden Sonne.

Wohin steuern sie? Zu jener Insel, die aus der blauen Fluth aufsteigt wie ein glänzender Schild. Sie rudern an's Land; sie bergen die Schiffe unter den überhangenden Felsen; sie steigen aus, sie schlüpfen in den dichten Wald von Oliven, der das Ufer bekränzt, und spähen nach der Stadt im Thale zu ihren Füßen. Und der thauige Abend senkt sich auf die Flur; da treiben singend die Hirten ihre Heerden zur ummauerten Quelle im Schatten der alten Eichen vor dem Thore, und Weiber kommen, Wasser zu schöpfen, mit irdenen Krügen auf den Köpfen. Die Sterne funkeln, der Mond steigt in aller Pracht drüben über das Gebirge herauf, lautlos klimmen die Männer von den Uferbergen herab; und plötzlich erschallt Geheul der Weiber und Kinder in der eben noch so stillen Stadt und der Schlachtruf der Männer und das Rasseln der

Waffen. Wie ſie kämpfen, Mann gegen Mann, die Einen für Weib und Kind und die Götter des Herdes, die Andern um die herrliche Beute! Der mitternächtige Himmel färbt ſich blutigroth — die Lohe ſchlägt empor aus den brennenden Häuſern. Erſchlagen ſind die Männer und die ſiegestrunkenen Feinde ſchleppen die heulenden Weiber und die jammernden Kinder hin zu den Schiffen. Was ſträubſt Du Dich, ſchönes Weib, in den Armen dieſes blühenden Jünglings? — Ach, dieſe Hände haben den Gatten erſchlagen! Was wendet Ihr Euch entſetzt, Ihr armen Kleinen, von dem braunen Manne, der Euch zu dem Schiffe trägt? — Ach, dieſer Mann gleicht nicht dem Vater! — Da kommen ſie wieder über das Meer, die glücklichen Räuber! Schon winkt die Klippe auf der bei ihrer Ausfahrt der Adler ſaß. Auf einmal verdunkelt ſich der Himmel und das Meer unter ihm. Was entſinkt das Ruder Euren Händen, die ſo kühn die Schwerter zu führen wußten? Was verkehrt ſich Eure Stimme, die ſo hell den Schlachtruf ſchmetterte, die eben noch Siegeslieder erſchallen ließ, zu lautem Jammergeſchrei? Was ſtarrt Ihr ſo entſetzt in die aufrauſchende Fluth? Habt Ihr den dunkelgelockten Poſeidon, den gewaltigen Herrſcher des Meeres, beleidigt? Liebte er die zerſtörte Stadt? Hat Zeus dem Bruder Rache zu nehmen er-

laubt an den Frevlern? Unglückliche Schiffer! ohne Kompaß, ohne Karte — Ihr seid rettungslos in des Erderschütterers Macht! Er kann Euch gegen den Felsen schmettern, kann Euch zerstreuen hierhin und dorthin und nimmer findet Ihr den Weg zurück zur süßen Heimath. Nur den Menschen gegenüber kennt Ihr die Furcht nicht; „mit den Göttern", wißt Ihr, „soll sich nicht messen irgend ein Mensch". Betet zur Pallas Athene, der Zeusgeborenen Schutzherrin griechischer Männer; sie wird Euch mächtig retten aus Noth und Gefahr.

Glückliches Volk unter Deinem glücklichen Himmel! Schöne Menschen auf Eurer schönen Erde! Tummelt Euch — es ist die Jugendzeit der Menschheit — leert bis auf den Grund den schäumenden Becher des Lebens! Lebt Euch aus, so lange Ihr im Lichte der Sonne weilt, drunten im Hades hausen nur bleiche Schatten! Nicht umsonst belebe Euren elastischen Glieder ungebrochene Kraft, nicht umsonst poche in Euren Adern das feurige, südliche Blut! Verfolgt den Hirsch in Euren Wäldern, Eure Schenkel sind fast so schnell wie die seinen; Euer Wurfspieß ist schneller noch. Weidet Eure Ziegen auf den Bergeshalden, holt dem Raubvogel seine Jungen aus dem Felsenneste! Schaut von Euren Klippen auf's Meer und locke es Euch in die

weite Ferne! Lulle Euch das Rauſchen der Wogen in phantaſtiſche Träume von fernen Wunderländern, drüben jenſeits der blauen Tiefe! Und fahrt auf aus dem Traume und beſteigt Eure Schiffe und ſchifft hin zu den Gärten der Hesperiden und zu dem Goldenen Vließ von Kolchis! Lagert Euch hier am Ufer des blinkenden Fluſſes, wo Eure breitſtirnigen Stiere im hohen Graſe weiden; oder dort im Schatten des dichten Myrthenhains, den nicht Helios' Strahl durchdringt und nicht der Regen durchnäßt und lauſcht dem Liede der Nachtigallen! Pflanzt den Weinſtock, der auf Euren Bergen gedeiht, und jauchzt und ſingt mit hellgellender Stimme von Linos in der Zeit der fröhlichen Leſe! Ihr wäret nicht Kinder der Natur, wolltet Ihr nüchtern bleiben bei ihrem großen Feſte! Und bauet Städte! Hier, auf kornreicher Flur, oder dort am nackten Geſtade des Meeres, an der ſchimmernden Bucht, wo Ihr Eure Schiffe bergen könnt vor dem ſauſenden Sturmwind, und wohin fremde Männer kommen aus fernen Landen mit feiner Purpurwolle, kunſtreichen Waffen und ſchönen Gefäßen, goldenen und ſilbernen, wie Ihr ſie liebt bei Euren heiteren Mahlen. Laßt Euch von den fremden Männern erzählen von den Wundern der Ferne — ſie betrügen Euch im Handel und ihr Maß iſt falſch — aber Ihre Worte

ſind Euch Wahrheit und Ihre Wunder Wirklichkeiten. Und verſammelt Euch auf dem Markte um Eure Richter, und übt Euch in der Rede, Ihr geiſtreichen, geſprächigen Menſchen! Werft nur immer leidenſchaftlich Eure Arme, eifert und zürnet und ſcheltet — aber hört auch auf Eure Weiſen und achtet den Willen des Zeus, daß der Bürger friedlich bei dem Bürger wohne! —

So mochte dies zum Segen für alle Nachwelt von der Natur ſo hoch beglückte Volk ſchon lange Zeit ſeine Kräfte im Spiel und Ernſt frölich entfaltet haben, als ihm im trojaniſchen Krieg Gelegenheit ward, an einer großen gemeinſamen nationalen That dieſe Kräfte zu erproben. Wenn wir bedenken, wie noch im vorigen Jahrhundert unter ſo ganz anderen Bedingungen der ſiebenjährige Krieg die Gemüther der Menſchen erfüllen und die Helden dieſes Krieges, die Ziethen, die Seydlitz, die Schwerin und vor Allen der Held der Helden, der alte Fritz, in der Phantaſie des Volkes zu einer Art von mythiſchen Perſonen werden konnten — mit welchem Zauber mußte dann die trojaniſche Großthat tauſend Jahre vor Chriſti Geburt ſich der Einbildungskraft dieſes ſo reich begabten Stammes der Hellenen, wir können wohl ſagen auf Jahrhunderte hin, bemächtigen! Mir iſt, als ſähe ich ſie hin- und herfahren an den buchtenreichen Küſten ihres Meeres,

die seltsame Mähr von Stadt zu Stadt tragen — die hier so lautet und dort so und an dem dritten Orte wieder anders, von der hier und dort und überall gesungen und überall anders gesungen wird, bis nach und nach, je länger die Ueberlieferung dauert, die verschiedenen Helden der Sage bestimmtere und immer bestimmtere Gestalten annehmen, an deren Hauptzügen man nun, weil sie einmal bekannt sind, nichts mehr zu verändern wagt; nach und nach auch durch das Hinüber und Herüber des Erzählens, Sagens, Singens die Ungleichheiten, Widersprüche der Erzählung, der Sage, des Gesanges sich immer mehr ausgleichen.

In dieser ersten Periode haben wir uns die Thätigkeit dieser epischen Dichter nicht anders zu denken, als die der lyrischen Dichter unseres Volksliedes. Wie diese letzteren gleichsam nur der formengewandtere Mund des Volkes sind, wie sie gleichsam nur Dem Ausdruck geben, was die Anderen, die mit ihnen die staubige Landstraße hinaufziehen, oder in der Herberge die müden Glieder auf die Bank strecken, oder „zu Straßburg auf der Schanze" gedrillt, oder „in's heiße Afrika" getrommelt werden; was diese Andern, sage ich, auch empfinden, und nicht blos empfinden, sondern aussprechen, nur ungeschickter, nur formloser — so sind jene epischen Dichter ebenfalls in ihrer Phantasie ganz mit der Phan-

taſie des Volkes verwachſen; womit natürlich nicht geſagt werden ſoll, daß nicht der eine oder der andere ein ganz beſonders liederſüßer Mund geweſen ſein mag, deſſen Poeſie auch gewiß mit ganz beſonderem Beifall gehört und mit ganz beſonderem Eifer weiter und weiter getragen wurden.

Dann wird nach dieſer erſten Periode, die immerhin ein oder zwei Jahrhunderte gedauert haben kann, eine Zeit gekommen ſein, wo das Volk, als ſolches, ſich nicht mehr weſentlich an der Produktion der Lieder von den Helden, die vor Troja kämpften, und bei der Rückkehr ſo viel Leiden erduldeten, betheiligte, wo es wirklich Einzelne waren, die mit Bewußtſein gewiſſe Partien der Sage, die der echte Volksgeſang auszubilden vergeſſen hatte, gleichſam nachholten, die mit kunſtſinnigem Verſtändniß die Uebergänge dichteten, um bequemer aus einem Liede in das andere zu kommen — Alles natürlich möglichſt im Geiſt, und jedenfalls im Ton der älteren Lieder. Ja, nach ſicheren Ueberlieferungen des Alterthums ſteht es feſt, daß dieſe Nachdichter, um ſie ſo zu nennen, ſich zu ordentlichen Sängerſchulen vereinigten, in denen der epiſche Geſang gepflegt und aus denen in einer ſpäteren Zeit wohl jedenfalls jene ſogenannten cykliſchen Dichter hervorgingen, welche, die Ilias und Odyſſee, als ein bereits

Fertiges, vorfindend, um dieſe Mittelpunkte herum einen weiten Kreis verwandter Sagenſtoffe dichteriſch bearbeiteten. — Unter den Rhapſoden ſodann haben wir nicht mehr ſelbſtſtändige Dichter, ſondern Deklamatoren uns vorzuſtellen, die bei öffentlichen Gelegenheiten das Volk mit dem Rezitiren der Geſänge, an denen es ſich nimmer ſatt hörte, erfreuten, und deren ganzes Verdienſt wohl nur in der möglichſt treuen Ueberlieferung des Ueberkommenen beſtand. Noch ſpäter ſind jedenfalls Verſuche angeſtellt worden, eine ganz beſtimmte Ordnung und Reihenfolge in den Geſängen herzuſtellen. Auf eine ſolche iſt offenbar eine Beſtimmung Solon's, des Atheniſchen Geſetzgebers, betreffs der Weiſe, wie die Homeriſchen Gedichte bei öffentlichen Gelegenheiten vorgetragen werden ſollten, gerichtet. Endlich wiſſen wir, daß im ſechsten Jahrhundert vor Chriſtus die Homeriſchen Geſänge auf Befehl des Peiſiſtratus durch die Schrift fixirt wurden, von jetzt an alſo ein Buch waren, wie andere Bücher auch, und in dieſer ihrer ſoliden Geſtalt, wie wir ſahen, den Leſer ſo vollkommen über die Art ihrer Entſtehung täuſchten, daß Jahrtauſende hindurch von dem einen Homer geſprochen wurde, bis der durch die lange Uebung unendlich geſchärfte Blick der modernen Wiſſenſchaft entdeckte, daß dieſer unvergleichliche Sänger, dieſer König

der Dichter, niemand Anderes war, als das auch im Liede obermächtige Volk.

Nun endlich war jenes Wunder erklärt; jetzt endlich wußte man, weshalb diese Größe mit dem Maßstab der individuellen Kraft des einzelnen Dichters gemessen, schlechthin inkommensurabel war; jetzt endlich begriff man das vorher Unbegreifliche. Man begriff den unendlichen Wortreichthum, den unermeßlichen Sprachschatz, der in den Homerischrn Gedichten aufgehäuft ist, im Vergleich mit welchem das Vermögen eines individuellen dichterischen Genies, und wäre es das sprachgewaltigste, armselig erscheint. Man begriff diese Ueberfülle der großartigsten und lieblichsten Erfindungen, wenn man bedachte, daß ein ganzes, geist- und phantasiereiches Volk dazu beigesteuert hatte; man begriff vor Allem die absolute Sicherheit, mit der diese Gestalten, von denen man, wie von den Helden unserer Märchen, gar nicht sagen kann, daß sie erfunden, die nur einfach die idealen Repräsentanten eines Volkes und von dem Volke selbst mit dieser idealen Mission geweiht sind, vor uns hintreten.

Und je tiefer man sich in diese historisch-kritische Betrachtungsweise versenkt, um so heller wird das Licht, in welches diese und ähnliche spezifisch-ästhetische Mo-

mente rücken. Laſſen Sie mich aus der Menge dieſer Momente nur ein paar herausgreifen.

Von den Homeriſchen Gleichniſſen ſagt Goethe: „Sie kommen uns poetiſch vor und ſind doch unſäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erſchrickt.“ Nun aber bedenken Sie, daß dieſe Gedichte geſungen wurden im Angeſicht des Himmels, im Angeſicht des Meeres, aus denen der Dichter ſeine Bilder nimmt: von der Sturmeswolke, die heraufzieht, von der großen Woge, die gegen das Felſenufer heranrollt; daß, wenn er ſeine Helden mit dem ſchwarzen Adler vergleicht, der, eine Taube verfolgend, durch die Lüfte dahinſchießt, er vielleicht nur ſang, was ſein Auge eben ſah. Wieviel ſonſt ganz unbegreifliche Schönheiten der Gedichte laſſen ſich nicht noch durch dieſen großartigen Hintergrund der lebendigen Natur, der dem Sänger ſtets vor Augen ſtand, erklären! und wieviel andere durch die Wechſelwirkung, die nothwendig zwiſchen Sänger und Hörer ſtattfand. Fragen Sie unſere großen Redner, woher ſie ihr Pathos, woher ſie den Schwung ihrer Perioden, woher ſie jene Schlagworte nehmen, die wie ein Blitz in die Herzen der Hörer fahren — und ſie werden Ihnen antworten, daß ſie das Beſte davon der augenblicklichen Eingebung verdanken, jener Begeiſte-

rung, die wieder nichts anderes ist, als eine Ausströmung des heiligen Geistes, der immerdar über den Stätten schwebt, wo Viele im Namen der Wahrheit und der Schönheit versammelt sind.

Diese Wechselwirkung zwischen Sänger und Hörer, sage ich, die wir uns vor Allem in jener naiven Zeit und bei diesem so feurigen, so geistreichen, so redebegabten südlichen Volke kaum groß genug vorstellen können, erklärt gar viele Schönheiten der Homerischen Gedichte; sie erklärt aber auch nicht wenige Schwächen, Zuerst die Mängel der Komposition im Allgemeinen: sodann wenn, wie es unzweifelhaft der Fall war, der Sänger nicht selten im Moment des Produzirens erst erfand, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er nicht selten auch um die Erfindung verlegen war. Sie kennen die hübsche Anekdote von jenem Romanschreiber, der, als er drei Reiter, die auf dampfenden Rossen im Nebelgerieſel eines düsteren Herbstmorgens auf der Landstraße herantraben, glücklich an der Waldecke zum Halten gebracht hat, die Feder aus der Hand wirft und verzweiflungsvoll ruft: „Nun sage mir aber eine Menschenseele, was die verdammten drei Kerle an der Waldecke wollen!“ —

Nun — ich bin überzeugt, daß die Homerischen Sänger auch je zuweilen vor einer solchen Waldecke

ſtanden und ſchlechterdings nicht wußten, was ihre Helden da wollten, und in der Verlegenheit zu irgend einem bequemen Auskunftsmittel griffen, z. B. die Reiter — wollte ſagen die Helden — in langen Wechſelreden ſich erzählen ließen, wie ſie hießen und woher ſie ſtammten und anders der Art, was die Helden aller Wahrſcheinlichkeit ſchon wußten, oder ſich doch nicht juſt an der Waldecke zu erzählen brauchten. Das ſind die Stellen, die den feinſinnigen Horaz zu der Aeußerung veranlaßten, daß ſelbſt der treffliche Homer jezuweilen ſchlafe.

Ich muß der Verſuchung, Sie noch weiter in die dichtverſchlungenen Pfade der Homeriſchen Aeſthetik zu führen, widerſtehen. Die mir zugemeſſene Zeit eilt zu Ende. Vergönnen Sie mir nur noch in einigen wenigen Worten die Nutzanwendungen anzudeuten, die ſich für uns, ich meine für unſere Dichter, aus den Reſultaten der wiſſenſchaftlichen Analyſe der Homeriſchen Gedichte ergeben, und hier iſt es geboten, wieder anzuknüpfen an den Eindruck, welchen die geniale Entdeckung Wolf's auf die machte, die ſie praktiſch zunächſt anging; ich meine auf Goethe und Schiller.

Da iſt es nun merkwürdig zu ſehen, wie die beiden Heroen der neugewonnenen Einſicht gar nicht ſo recht froh werden; ja, wie ſie den Wolf'ſchen Sätzen

gegenüber es kaum zu einer bestimmten Position bringen können. Goethe zwar begrüßte im Augenblick ihres Erscheinens freudig die Prolegomena als eine große kritische That, und sang noch ein Jahr später in dem Proömium zu Hermann und Dorothea:

„Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn, wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön."

Aber wenn man diese Verse genauer ansieht, so, däucht mir, läßt sich gerade aus ihnen beweisen, wie schwer es Goethe wurde, sich in die neue Anschauungsweise zu versetzen. Wenn etwas geeignet war, von jedem Versuch, homerisch zu dichten, abzuschrecken, so waren es doch wahrlich die Prolegomena! Freilich hatte Wolf die Dichter von dem Einen, von Homeros, dem dichtenden Individuum befreit; den Bösen waren sie los; aber die Bösen, die noch viel Böseren waren geblieben. Was waren denn die Homeriden, von denen Goethe hier spricht, als, wie wir sahen, die dichterischen Repräsentanten eines ganzen dichterischen Volkes in einer ganz bestimmten Kulturepoche?

Dies Moment, das doch der Angelpunkt der gan-

zen Frage ist, muß Goethe entgangen sein, oder er würde den Kampf mit dem „Einen" wahrlich leichter erachtet haben, als mit den „Vielen". Es muß ihm entgangen sein, sonst hätte er schwerlich nach dem Erscheinen der Prolegomena im Jahre 1798 den Plan zur Achilleis, einer Fortsetzung der Ilias, entworfen und denselben im folgenden Jahre in Angriff nehmen können. Eine Fortsetzung der Ilias? Nun, selbst ein Goethe fand, daß, wenn es schön sein mochte, der letzte der Homeriden zu sein, es ganz gewiß noch viel schwerer, oder, wie wir sagen müssen, unmöglich war, und er gab denn auch, nachdem er zwei Gesänge gedichtet, die Sache auf. Später wandte er sich wieder von der Wolf'schen Theorie ab und hielt sich, die Frage nach der Entstehung der Gedichte umgehend, „an die gewaltsame Tendenz der poetischen und kritischen Natur nach Einheit", mochte Homer sich lieber „als Ganzes denken, als Ganzes freudig ihn empfinden."

Was Schiller betrifft, so hat ihn, den Dramatiker, die Homerische Frage wohl nie so innig berührt, als den Epiker Goethe. Die „atomistische" Anschauungsweise, in der sich unter dem ersten gewaltigen Eindruck der Prolegomena alle Welt und selbst Goethe gefiel, kam ihm „nothwendig barbarisch" vor; und schließlich fand er sich gegen die gelehrten Barbaren mit dem schönen Epigramm ab:

„Immer zerreißet den Kranz des Homer und zählet die Väter
Des vollendeten ewigen Werks!
Hat es doch eine Mutter nur und die Züge der Mutter;
Deine unſterblichen Züge Natur!“

Wir acceptiren das Wort. Hier iſt der eine Factor, deſſen auch wir, und wären wir die modernſten der modernen, ſicher ſind. Mögen wir im Rauch der Städte nie vergeſſen, daß die Sonne Homer's auch uns leuchtet! Noch brandet die Woge am Felſengeſtade, wie ſie vor drei Jahrtauſenden brandete, noch zieht der Adler dieſelben majeſtätiſchen Kreiſe durch die Lüfte, die er vor drei Jahrtauſenden zog. Die großen Linien der Natur haben ſich ſeitdem nicht verändert und werden ſich auch, wenn wir unſeren Weiſen trauen dürfen, ſobald noch nicht verändern.

Aber in dieſem Sinne hat der Dichter das Wort wohl ſchwerlich gemeint. Der Dichter iſt kein Landſchafter; nicht die Natur draußen iſt ſein Thema, ſondern die innere, die Menſchennatur, und da muß man freilich zugeben, daß dem modernen Dichter eine unendlich ſchwierigere Aufgabe ward, als den Sängern der Ilias und Odyſſee.

Zwar könnte man verſucht ſein, zu meinen, daß auch hier der Unterſchied nicht gar ſo groß ſei, daß, wie verſchieden auch unter anderem Klima, unter andern

kulturgeschichtlichen Bedingungen die Menschenpflanze gedeihen mag, die Grundbedingungen ihres Wesens überall dieselben bleiben, daß sie überall nach Licht und Luft strebt; daß, so lange Menschen existiren, sie lieben und hassen, lachen und weinen, genießen und leiden werden; daß die Grundverhältnisse der Menschen unserer Zeit dieselben sind, die sie vor drei Jahrtausenden waren: der Aeltern zu den Kindern, des Gatten zur Gattin, des Bruders zum Bruder, des Freundes zum Freunde, des Individuums zur Genossenschaft, zum Vaterlande.

Zugegeben aber auch die Identität des Grundthemas der Poesie für alle Zeiten, so wird man doch auf der anderen Seite einräumen müssen, daß dieses Thema unendlich vieler Variationen, und unter diesen unendlich vielen zwar sehr einfacher, aber auch sehr verwickelter, sehr schwieriger fähig ist, und daß — wie es scheint — gerade wir eine Seite der großen Partitur abzuspielen haben, wo die Noten ein wenig bunt und kraus durcheinanderlaufen. Es ist ein Ding: in einer Zeit zu dichten, wo Jeder Jeden versteht, nicht blos weil er dieselbe Sprache spricht, sondern weil der Eine genau das denkt, das fühlt, was der Andere auch denkt und fühlt; und ein anderes: in einer Zeit zu dichten, wo es mehr als bloße Phrase ist, was man

alle Augenblicke hören kann: wir haben aufgehört, uns zu verſtehen, oder: wir werden uns nie verſtehen, obgleich die beiden Disputirenden deutſch, und vielleicht in dem Momente gerade ganz beſonders deutſch ſprechen. Es iſt gar nicht daſſelbe, ob der König und ſein Schweinehirt auf Du und Du ſtehen, und kein Menſch etwas Beſonderes darin findet, daß der Erſtere ſich die Gaſtfreundſchaft und zur Nacht ſogar den Mantel des Letzteren gefallen läßt, oder ob die Beiden, wenn überhaupt noch ein Verhältniß zwiſchen ihnen denkbar iſt, eine Kluft trennt, die größer gar nicht ſein kann. — Ich brauche dieſe Unterſchiede nur anzudeuten, und Sie werden mir gewiß zugeben, daß, wo der alte Dichter auf ebenem Boden mühelos tanzt, der moderne ſich durch ein zerklüftetes, dornüberwuchertes Terrain mühſam durcharbeiten muß.

Aber die Mühe der Arbeit ſoll ihn und wird ihn nicht abſchrecken. Wenn er nur noch, wie unſere Uhrmacher, mit der Loupe vor dem Auge arbeiten kann, ſo hat er eben durch dieſe Loupe ſehen gelernt. Freilich iſt eine Sanduhr ein einfacheres Inſtrument als ein Chronometer, aber man kann von der Sanduhr keine Sekunden ableſen, wie von dem Chronometer, und die feineren Schwingungen unſeres Seelenlebens bedürfen zu ihrer Meſſung feinerer Inſtrumente.

Und dann: was in aller Welt hindert uns, wenn nicht die beklagenswertheſte Verkennung der Grundbedingungen aller Poeſie, unſere Kraft aus dem Boden zu nehmen, aus dem ſie der alte Dichter auch nahm? Haben wir kein Vaterland ſo gut wie es die Sänger von Ilias und Odyſſee hatten? Haben wir keine Heimath, von der wir uns, wenn wir fern ſind, ſehnen, den Rauch aufſteigen zu ſehen? Derſelbe Goethe, deſſen Achilleis ein ſo ſchwächliches Produkt iſt, gewann ſeine Rieſenſtärke wieder, ſobald er in Hermann und Dorothea den mütterlichen Boden der Heimatherde berührte. Konnte Schiller mit Recht die Natur die unſterbliche Mutter der Ilias und mit der Ilias jeder echten Poeſie nennen, ſo dürfen wir wohl mit nicht minderem Recht als den ſterblichen Vater echter Dichtung den Geiſt der Zeit bezeichnen, in welcher und für welche der Dichter ſchrieb. Und ſoll ja doch, wer den Beſten ſeiner Zeit genug gethan hat, für alle Zeiten gelebt haben! Aber wäre ſein Werk auch nur ſo kurzlebig, wie der Held der Ilias, der ja ebenfalls von einer unſterblichen Mutter geboren, aber von einem ſterblichen Vater gezeugt war — der Dichter hat kein höheres Ziel, als den Beſten ſeiner Zeit genug zu thun. Das kann er aber nicht, wenn er ſich in das allerdings ſehr bequeme Zelt exkluſiven Dünkels zurück-

zieht und ſich die erhabene Lyrik ſeiner ſelbſtgeſchaffenen Leiden melodiſch mit der Zither begleitet, ſondern nur dadurch, daß er ſich freudig auf den Kampfplatz ſtürzt, wo die Schlachten ſeiner Zeit geſchlagen werden. Zu jeder Zeit giebt es ein Ilion, das zu erobern iſt, und das nicht gerade immer ein heiliges zu ſein braucht, und an den Priamus, wenn es auch mit ihrer Lanzenkunde manchmal ſo ein eigen Ding ſein mag, war bisher ebenfalls kein Mangel. Iſt er ein Trojaner — nun wohl! ſo weiß er, wo die griechiſchen Schiffe liegen! Auch bei den griechiſchen Schiffen giebt es tapfere Rückzugsherzen, und Hector beweiſt, daß man eine Sache, die dem Untergang geweiht iſt, noch groß vertheidigen kann. Geſündigt und gefehlt wird außerhalb der Mauern Troja's ſo gut wie innerhalb; Grieche oder Trojaner — jeder thue ſeine Schuldigkeit; heut zu Tage hilft ihm kein Gott, wenn er ſich ſelbſt nicht hilft.

Heut zu Tage!

Und wäre es denn wirklich heut zu Tage keine Luſt, zu leben und zu dichten? Wäre denn wirklich zwiſchen unſerer Zeit und zwiſchen jenen ſonnereichen Tagen, in welchen die Homeriſchen Gedichte entſtanden, ſo gar ekine Analogie? Vielleicht doch. Oder was iſt denn die Bildung, nach der wir ſtreben, anderes, als durch-

geistete Natur? Der Weg von der naiven ungebrochenen Natur durch die mäandrischen Pfade der Kultur zur Bildung mag ein sehr, sehr langer sein; aber endlich muß es doch einmal gelingen, und dieses so fleißige, so strebsame, so, Alles in Allem, tüchtige Geschlecht der jetzt lebenden Menschen mag sich mit bescheidenem Stolze gestehen, daß ihm neben so Vielem vor der Hand Unerreichbaren, so vielem Mißrathenem, doch auch Manches gerathen ist. Hat das wahre Wissen, das zu aller Zeit in seinem tiefsten Grunde demokratisch war, nicht viel geschafft und schafft es nicht noch täglich an der Ausfüllung der schroffen Kluft, welche das aristokratische Halbwissen zwischen die verschiedenen Stände der Nation gerissen hat? Die Einfachheit der Lebensformen, der Gefühls- und Denkweise war es, was jenen Sonnenkindern in dichterischer Hinsicht einen solchen Vortheil vor uns gab. Die Bildung aber, der wir zustreben, verwischt überall die verschnörkelten Rococolinien, in denen sich die bloße Kultur gefällt, um edleren, einfacheren Formen Platz zu machen: auch in unseren Anschauungen, unseren Sitten. Die Wahrheit ist einfach. Es ärgert die Menschen, sagt Goethe, daß sie so einfach ist. Nun, die Feinde der einfachen Wahrheit werden ihren Aerger wohl hinunterschlucken müssen.

Ist dieser Glaube an den Sieg der Bildung, an

den Sieg der durch die Bildung und in der Bildung zurückgewonnenen, und nur potenzirten, weil durchgeisteten, Natur nichts weiter als ein schöner leerer Traum?

Diese hohe, sehr solide Halle, in der wir uns hier befinden, zeugt dagegen. Diese Halle, in welcher Kopfwerker und Handwerker — in welcher Dichter und Schriftsteller, in welcher die Erwählten der Nation, in welcher Männer der Wissenschaft, deren Namen man mit Ehrfurcht nennt, wo immer die Bildung eine Stätte fand, täglich mit Männern und Jünglingen des Volkes brüderlich verkehren, deren Manchem das fließende Lesen und Schreiben als eine mühsam errungene Kunst gilt — diese Halle sagt, daß es kein Traum ist, daß die lange Periode der babylonischen Sprachverwirrung zu Ende geht, daß eine Zeit herangebrochen ist, in welcher der Mensch den Menschen wieder verstehen wird!

Bedenken wir das aber, und bedenken wir, daß uns die Wonne ward, im Lichte des vollen Bewußtseins unserer großen Zwecke an der Erfüllung dieser Zwecke zu arbeiten, wahrlich, dann ist es uns vergönnt, im höchsten Sinne mit dem Dichter zu sprechen:

Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns.

II.

William Makepeace Thackeray.

Ein Vortrag, gehalten zu Berlin in der Sing-Akademie,
am 26. April 1867.

Ein bekanntes Wort Goethe's über Goldsmith's Vicar of Wakefield in „Dichtung und Wahrheit" lautet so: „Der Verfasser hat ohne Frage große Einsicht in die moralische Welt, in ihren Werth und ihre Gebrechen; aber zugleich mag er nur dankbar anerkennen, daß er ein Engländer ist, und die Vortheile, die ihm sein Land, die ihm seine Nation darbietet, hoch anrechnen. Die Familie, mit deren Schilderung er sich beschäftigt, steht auf der letzten Stufe des bürgerlichen Behagens, und doch kommt sie mit dem Höchsten in Berührung; ihr enger Kreis, der sich noch mehr verengt, greift durch den natürlichen und bürgerlichen Lauf der Dinge in die große Welt mit ein; auf der reichen bewegten Woge des englischen Lebens schwimmt dieser kleine Kahn und in Wohl und Wehe hat er Schaden oder Hülfe von der ungeheuren Flotte zu erwarten, die um ihn hersegelt."

Vielleicht schrieb Goethe dies, nachdem er von einem Spaziergang durch den stillen Park von Weimar über die menschenleeren Gassen der Stadt in seine Wohnung zurückgekehrt war, und ihm, während seine Gedanken nach dem wogenumdonnerten England schweiften, das Nachgefühl der Stille und Leere, die ihn hier umgab, schier ängstlich auf's Herz sank. Diese stille Leere! wie liegt sie so sonnig in dem lauschigen Straßenwinkel hinter der Kirche in Wunsiedel, wo unser größter Humorist, Jean Paul, das Licht der Welt erblickte! wie mag sie lang und langweilig auf der Straße von Göttingen gelegen haben, wenn Lichtenberg, der Satiriker, am Fenster stand, und sich scheu hinter dem Vorhang verbarg, so oft ein Bekannter die öde Straße heraufkam! Ach! der humoristisch-satirische Roman, um dessenwillen der Herr Professor möglicherweise diese sonderbaren Fensterstudien machte, wurde nie geschrieben: „die Langsamkeit der deutschen Postkutschen würde ja jede Entführung in einem deutschen Roman von vornherein unmöglich machen", spottete gelegentlich der witzige Mann; und langsam genug mögen sie gewesen sein die schwerfälligen Fuhrwerke auf den unergründlichen Wegen, wenn Börne noch ein halbes Jahrhundert später seine „Monographie der deutschen Postschnecke" schreiben konnte! Nun sind sie freilich längst in die Rumpel-

kammer gestellt und den Weg aller Dinge gegangen, die gichtbrüchigen Postschnecken, an Göttingen selbst führt jetzt ein Schienenweg vorüber; auch ist die Zeit längst vorbei, in welcher Jemand, wie Jean Paul spottet, wenn er seine Schuhschnallen verloren hat, die betreffende Aufforderung an den ehrlichen Finder mit einem bescheidenen: „das Wo erfährt man im Intelligenzcomptoir" schließt. Wir tragen bereits seit einem Menschenalter keine Schuhschnallen mehr, sind auch gar nicht mehr so bescheiden, haben es doch aber trotz alledem noch immer nicht soweit gebracht, einen anderen Uebelstand zu beseitigen, den Jean Paul ebenfalls hervorhebt, daß es nämlich in Deutschland nirgends einen Ort gebe, den der Romanschriftsteller frank und frei nennen und zum Schauplatz seiner Geschichten machen könnte, mit andern Worten, daß wir noch immer kein Centrum, keine eigentliche Hauptstadt haben.

Zwar scheint unter diesem Mangel weder der historische, noch der idealisirende Roman zu leiden, der historische nicht, weil selbstredend die Geschichte ein geschichtlich fixirtes Lokal erfordert, überdies die Zeit das sonst Gemeine adelt; der idealisirende nicht, weil er, wie allem Individuellen, so auch der geographischen Genauigkeit feindlich ist. Der humoristische Roman aber kann diese Bestimmtheit nur schwer entbehren;

der Held eines humoriſtiſchen Romans kann nicht wohl, wie der Eduard der Wahlverwandtſchaften, in einen abſtrakten Krieg ziehen; der Humoriſt wird immer ſtreben, ſeine Gebilde bis in's Einzelne zu individualiſiren und dieſer Individualiſationsprozeß wird durch den ſcheinbar ganz gleichgiltigen Umſtand, daß das Lokal des Romans von allen Leſern gekannt iſt, außerordentlich begünſtigt.

Die engliſche Romanliteratur iſt der beſte Beweis dafür. Faſt alle humoriſtiſchen engliſchen Romane ſpielen entweder ganz oder zum Theil in London, London der Weltſtadt, wie ſie Dickens in ſeinem Barnaby Rudge ſchildert, „daß man nur einen kleinen Kreis dort zu ziehen brauche, um in ſeinem Umfang jedes Ding mit ſeinem Gegenſatz und Widerſpruch zu haben: Reichthum und Armuth, Laſter und Tugend, Schuld und Unſchuld, feiſte Ueberſättigung und nagendſten Hunger;" London, die Hauptſtadt, die Jeder kennt, von der Jeder wenigſtens ſo viel gehört und geleſen hat, daß der Autor mit einem Worte: London Bridge, Hyde Park, Charing Cross — das Lokal feſtſtellt, und nicht nur das Lokal, ſondern ich möchte ſagen, auch die Atmoſphäre ſowohl im phyſiſchen als im moraliſchen Sinn.

Denn, was noch viel höher anzuſchlagen iſt: auf dieſer alten, ſeit Jahrhunderten feſt gegründeten, un-

unterbrochen benutzten Bühne, auf der jede Hintergrunds- und Seitencouliſſe, jedes Verſatzſtück, jede Verſenkung von dem letzten Proletarierbuben auf der Gallerie gekannt iſt, bewegt ſich ein Publikum, das wiederum ſeine verſchiedenen Schichten und Klaſſen zu ganz beſtimmten Typen ausgeprägt und mit ganz beſtimmten Sitten und Gewohnheiten umſchrieben hat. Der engliſche Autor braucht ſeinem Leſer nicht nur nicht zu ſagen, wo in dem Hauſe der drawing oder dinner-room liegt, ſondern auch nicht einmal, wie es dort ausſieht, wie die dort verſammelte Geſellſchaft ſich bewegt, wie ſie ſitzt, geht, ſpricht. Und wie in dieſem Falle, ſo in tauſend und tauſend andern. Die feſten Typen, die ſichern Formen ſeiner Geſellſchaft erſetzen dem engliſchen Romanſchreiber bis zu einem gewiſſen Grade die Vortheile, welche dem antiken Epiker die Ueberſichtlichkeit und Gemeinverſtändlichkeit ſeines durch ſo viele Hände bereits gegangenen Mythen- und Sagenſtoffes gewährte. Die Wichtigkeit dieſer Momente in ihrem ganzen Umfange zu ſchätzen, iſt wohl nur der im Stande, welcher ſich ſelbſt an der undankbaren Aufgabe abgemüht hat, eine Geſellſchaft zu ſchildern, in welcher jeder Einzelne ſich ſeine Formen, ja, ich möchte ſagen, ſogar die Sprache ſelber ſchaffen muß.

Indeſſen: es iſt dafür geſorgt, daß die Bäume

nicht in den Himmel wachsen. So vortheilhaft dem Romanschreiber die genaue und gründliche Durcharbeitung der Formen ist, in welchen sich die Gesellschaft bewegt, so übel ist er daran, wenn diese Formen, wie sie es nur zu leicht thun, erstarren und verknöchern, und gleichsam aus dem Gesicht mit den leicht zu treffenden, energischen Zügen eine Fratze und Karrikatur wird. Ist er im Stande, sich innerlich ganz von dem Banne einer geisttödtenden Beschränkung des Fühlens und Denkens zu befreien, die plumpen Ketten eines sinnlosen Ceremoniells, das die „gute Gesellschaft" kanonisirt hat, zu zersprengen, die chinesische Mauer thurmhoher Vorurtheile und ellendicker Selbstzufriedenheit zu übersteigen oder zu durchbrechen — wird er freilich die Mit- und Nachwelt mit humoristischen und satirischen Romanen im großen Styl beschenken. Doch wie Wenige sind zu so Hohem beschieden! Von so Vielen, die ihrer Ketten spotten, ist fast keiner frei; die Meisten klirren und rasseln im Anfang schier ungeduldig mit denselben, dann aber gewöhnen sie sich daran, halten sie am Ende gar für einen originellen Schmuck. Mit solchen gefesselten Händen aber läßt es sich schwer schreiben, am schwersten humoristische und satirische Romane im großen Styl.

Aber, höre ich Sie fragen, weshalb sollen es denn

gerade humoriſtiſche und ſatiriſche Romane ſein? welches Recht haben dieſe, vor den andern Gattungen genannt zu werden?

Wollte ich darauf antworten: wir leben eben in einer Zeit, wo es ſchwer iſt, eine Satire nicht zu ſchreiben, ſo würden Sie das mit Recht für eine Finte halten, mit der ich Ihre Frage zu pariren ſuchte, und doch iſt es kaum zu viel behauptet, daß dem Roman und ſpeziell dem humoriſtiſchen Roman die Zukunft, auf ich weiß nicht wie lange gehört. Der Roman, das Werk des betrachtenden Dichters, wie W. v. Humboldt den Epiker definirt, der Roman, dieſe Grenzprovinz der Poeſie nach der Proſa hin, iſt die bequeme Form, zu der ein praktiſch-nüchternes und doch zugleich vielbewegtes, vielerſtrebendes Geſchlecht immer greifen wird, um innerhalb dieſes großen Rahmens die Breite und Weite ſeiner Erfahrung in einem Bilde wo möglich zu überſchauen. Wiederum iſt der Humor, wie wir ihn ſpäter definiren werden, diejenige Weltanſchauung, welche für den mündigen Sohn eines freigeiſtigen, wiſſenſchaftlichen, humanen Jahrhunderts die ſchicklichſte iſt. So ſucht der Roman den Humor, um den Ueberſchwall des Stoffes mit dem humoriſtiſchen Zauberſtab des Hic et Ubique bewältigen zu können; ſo ſucht der Humor den Roman, als das weite Gebiet,

auf dem "*Ἓν καὶ Πᾶν* — Eines und Alles — Platz hat, und die Idee mit den Dingen nach Luſt Verſteckens ſpielen kann.

Dieſe Prädispoſition der Menſchen unſrer Tage für den humoriſtiſchen Roman iſt der innere Grund des Beifalls, mit welchem das Publikum jedes humoriſtiſche Produkt begrüßt, das ſich nur über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhebt; iſt auch der Grund, weshalb die Repräſentanten des engliſchen Humors ſo viel bei uns geleſen werden, daß ſie beinahe als deutſche Schriftſteller erſcheinen. Dennoch ſtehen ſie uns wieder fern genug, daß wir hoffen dürfen, für ihre Würdigung die rechten Geſichtspunkte zu finden und feſt zu halten, die ſich bei der Beurtheilung Mitlebender und Strebender ſo leicht verrücken und verſchieben, und gerade deshalb habe ich die Wirkſamkeit eines der ausgezeichnetſten Repräſentanten dieſer Richtung zum Gegenſtand einer einzelnen Vorleſung machen zu dürfen geglaubt. Ich wüßte in der That keinen Romanſchreiber, bei dem, wie bei William M. Thackeray die Vortheile, aber auch zugleich die Nachtheile, die dem engliſchen Dichter ſein Land, ſeine Nation darbieten und bringen, ſo gleichmäßig ſcharf hervorträten; keinen, an welchem ſich in Folge deſſen die Theorie des humoriſtiſchen Romans ſo gut demonſtriren ließe, keinen endlich, aus deſſen

Wirken und Streben, Irren und Fehlen man so viel praktische Lehren ziehen könnte, wohin das Fahrzeug unseres eigenen humoristischen Romans, das jetzt so fröhlich die Segel entfaltet, wird zu steuern, welche Klippen es wird zu meiden haben.

„Ich sah die Sitten meiner Zeit und ich schrieb dieses Buch", setzte Rousseau auf den Titel seiner neuen Heloïse, und „ich sah die Sitten meines Volkes und schrieb dieses Buch" hätte Thackeray auf das Titelblatt seines Book of Snobs schreiben können, desjenigen Buches, das zuerst die Aufmerksamkeit seiner Nation auf den kühnen Schriftsteller lenkte und diese Aufmerksamkeit auch vollständig verdiente. Denn wenn wir Thackeray nur als Satiriker nehmen, so hat er weder vorher noch nachher etwas Besseres geschrieben.

„Ein Snob," sagt Thackeray, „ist der, welcher, niedrig gesinnt, niedrige Dinge bewundert"; und zu dieser niedrigen Bewunderung niedriger Dinge rechnet er vor allem den absoluten, sich selbst wegwerfenden Respekt, dessen sich in dieser Nation der „Freisten der Freien" der Adel erfreut, der Reichthum erfreut, und überhaupt jeder äußere Beweis von Erfolg, gleichviel ob derselbe verdient oder unverdient, selbst erworben, ererbt oder sonst überkommen ist. Sie wissen das und sie rühmen sich dessen. — Wir leben nicht von Almosen,

wir ernten das Brot, das wir eſſen; wir ſind matter-of-fact Menſchen; wir leiden nicht, daß einer mehr ſcheint, als er iſt, wie die windigen Franzoſen; wir halten nicht, wie die bettelhaften Deutſchen, dafür, daß einer einen abgeſchabten Rock und geflickte Stiefel tragen und doch ein Gentleman ſein könne. Das Maß der Reſpektabilität iſt der jedesmalige Zuſtand, deſſen ſich die glücklich ſituirte Minorität der Beſitzenden erfreut; des Lebens höchſtes, ja einziges Ziel iſt, in dieſen Zuſtand zu gelangen, reſp. ſich in demſelben zu erhalten. Deshalb ſind wir das freieſte, aber auch das konſervativſte Volk der Welt, wir beugen uns vor einem Baronet und berühren vor einem Lord dreimal den Staub mit der Stirn, dafür vindiziren wir uns aber auch das Recht, auf den Nacken Jedes, der weniger reich oder mächtig iſt, als wir, den Hacken unſerer dickſohligen Stiefel zu ſetzen. In dem Kampfe des Lebens verlangen wir keinen Pardon, aber wir geben auch keinen. Wir wiſſen, daß es ſehr heidniſch iſt, zu fragen, was man eſſen und trinken, womit man ſich kleiden wird; aber wir wiſſen auch (als ein eminent praktiſches Volk), daß, wenn wir uns nicht ſelbſt um die Beantwortung dieſer Fragen kümmern, kein Menſch auf Erden und kein Vater im Himmel dafür ſorgen, und daß, wenn wir uns die Lilien auf dem Felde und

die Vögel unter dem Himmel zu Vorbildern nehmen, unſere Carrière aller Wahrſcheinlichkeit nach in Fleet-Street endigen wird. Sind wir deshalb ein unchriſtliches Volk? Gott behüte uns! nein! im Gegentheil! in keinem Lande der uns bekannten Erde (und wir kennen ſo ziemlich die ganze Erde, Herr, und beherrſchen ſie obenein mit unſerem Gelde und unſern Armſtrong-Kanonen) — in keinem Lande der Erde iſt der Prieſterrock ſo unbedingt geachtet, exiſtiren ſo viele in Safian-Leder mit Goldſchnitt gebundene heilige Bibeln und Gebetbücher, wird — auch von reſpektablen Leuten, Herr! — ſo viel gebetet und fleißig in die Kirche gegangen. Dieſes ſonderbare Durcheinander von Mannheit und Bedientenhaftigkeit, von Einfalt und Heuchelei, von Beſcheidenheit und Inſolenz, das iſt nun einmal unſer Element; wir fühlen uns wohl darin; wir ſind ſtolz ſelbſt auf unſere Fehler, Herr! und müſſen das auch, als Engländer und freieſte Nation der Welt!

Ich glaube nicht, daß man mir wird vorwerfen können, ich habe in dieſer flüchtigen Kopie des Bildes, das Thackeray im Snob-Buche von ſeinen Landsleuten entwirft, die Farben zu ſtark aufgetragen. Es würde mir leicht ſein, jeden einzelnen Zug mit des Mannes eigenen Worten zu vertiefen. Was giebt es Schneidenderes, als ſeine Perſiflage der Lordolatry, des Götzen-

dienſtes, der mit der Lordſchaft getrieben wird! — „Irgend Jemand wird enorm reich, oder holt für einen Miniſter die Kaſtanien aus dem Feuer, oder gewinnt eine Schlacht, oder bringt einen Vertrag zu Stande, oder iſt ein geſchickter Anwalt, der einen großen Haufen Sporteln zuſammenträgt, und über dieſen Haufen auf die Richterbank ſteigt — und das Land belehnt ihn auf immer mit einer goldenen Krone (mit mehr oder weniger Kugeln und Blättern) und einem Titel und dem Range eines Geſetzgebers. Deine Verdienſte ſind ſo groß, ſagt die Nation, daß Deine Kinder nothwendig über uns regieren müſſen. Es thut ganz und gar nichts, daß Dein älteſter Sohn ein Dummkopf iſt; wir halten Deine Dienſte für ſo ausgezeichnet, daß er in Deine Ehren folgen ſoll, wenn der Tod Deine edlen Schuhe leer macht. Wenn Du arm biſt, wollen wir Dir eine ſolche Summe Geldes geben, daß Du und der Erſtgeborene Deiner Familie für immer in Fett und Glanz leben könnt. Es iſt unſer ausdrücklicher Wunſch, daß in dieſem glücklichen Lande eine ganz beſondere Race beſtehen ſoll, die den erſten Rang einnimmt, für welche die erſten Preiſe reſervirt werden und die beſten Chancen in allen gouvernementalen Möglichkeiten und Patronaten.“ —

Sie ſehen, wie ernſt Thackeray hier die Sache

nimmt. Je heller die Flamme des Zornes in dem Satiriker brennt, um ſo dünner pflegt der Schleier der Ironie zu werden. Ja, manchmal fällt in dem Snob-Buche dieſer Schleier ganz und gar, und Thackeray zeigt die Wahrheit unverhüllt, mag ſich darüber ärgern, wer will und mag. „Ihr ſeid verhaßt über ganz Europa wegen eures ſchändlichen Stolzes!“ ruft er ſeinen Landsleuten einmal zu; und ein anderes Mal: „die Peerage iſt des Engländers zweite Bibel!“ und wieder: „Du ſollſt nicht lieben ohne eine Kammerjungfer; Du ſollſt nicht heirathen ohne eine Equipage; Du ſollſt kein Weib haben, das Du in treuem Herzen hegſt und keine Kinder, die Deine Knie umſpielen, ohne einen Pagen in Livree und eine franzöſiſche Bonne; Du ſollſt zum Teufel fahren, wenn Du keinen Brougham haſt! Heirathe arm, und die Geſellſchaft wird Dich verlaſſen; heirathe arm, und Deine Verwandten werden ſich von Dir wenden; heirathe arm, und Deine Onkel und Tanten werden die Augen zum Himmel heben, und die traurige, traurige Weiſe, in welcher ſich Tom oder Harry verplempert hat, beweinen!“

Nun wohl! wenn dies der Zuſtand der engliſchen ſogenannten guten Geſellſchaft iſt, wer ſoll es dem Satiriker verdenken, wenn er ſchon im Snob-Buche zu dem

melancholischen Resultate kommt: „Jedes Herz ist eine Bude auf dem Eitelkeitsmarkt.“

Ich habe mich länger bei dem Snob-Buche aufgehalten, weil es für den Genius Thackeray's ebenso charakteristisch ist, als es die Pickwick-Papers für Dickens waren. Das Snob-Buch ist der glänzende Speer, den der reisige Kämpfer, mächtig ausholenden Schwunges, weithinein in die Feinde schleuderte. Ja, man kann sagen, daß in dem Snob-Buche schon der ganze Thackeray steckt. Es ist eine Mappe mit Skizzen, die er hernach im Einzelnen seiner großen Romane und kleineren Erzählungen ausführte, und diese Skizzen haben ganz den eigenthümlichen Zauber, der Produktionen dieser Art für den Kenner so entzückend macht. Sie sind entworfen mit einer unnachahmlich leichten, scheinbar anmuthig spielenden, in Wahrheit grausamen Hand.

Ich muß nun eine ganze Reihe von kleineren Arbeiten übergehen, trotzdem sich unter denselben solche Perlen befinden, wie die „Yellow-Plush-Papers“ und „the Hoggarty Diamond“, um zu dem Werke zu gelangen, mit welchem Thackeray für immer seinen Namen in das goldene Buch der englischen Literatur eingetragen hat. Dieses Werk ist sein berühmter und

berühmteſter Roman: Vanity Fair, a novel without a Hero.

Es iſt nicht leicht möglich, von dieſem Werke mit zu großer Bewunderung zu ſprechen. In den größten Verhältniſſen angelegt, iſt es bis in das kleinſte und feinſte Detail ſeiner faſt überreichen Gliederung von demſelben Geiſte getragen, von derſelben Kraft durchdrungen. Und dieſer Geiſt iſt der Geiſt eines Mannes, den das Leben in ſeine ſtrenge Schule genommen und tüchtig befunden hat, und dieſe Kraft iſt die Kraft eines Künſtlers, der die Technik ſeiner Kunſt in dem ihm überhaupt erreichbar höchſtem Grade meiſtern lernte, während ſein Genius noch in vollſter Blüthe ſtand.

Der Roman hat wirklich keinen Helden, ja ſtreng genommen (was natürlich auf daſſelbe hinauskäme) auch keine Heldin. Becky Scharp tritt zu oft in den Hintergrund; ſehr Vieles in der Geſchichte ſteht zu ihr nur in einer ſehr loſen, Manches in gar keiner Beziehung. Dennoch macht ſich dieſer äſthetiſche Mangel ſehr wenig geltend, er wird durch die Gleichmäßigkeit des Kolorits, wenigſtens für den Laien, vollſtändig verdeckt. Wohin man auch blickt — es iſt überall Vanity Fair; überall dieſelbe hier zu Petrefakt erſtarrte, dort in voller Auflöſung begriffene Geſellſchaft, deren Zuſtand, im Grunde

genommen, ein zum Theil verſteckter, zum Theil ganz offener Krieg Aller gegen Alle iſt.

Und inſofern qualifizirt ſich Becky wenigſtens zum genius loci. Sie iſt die inkarnirte Selbſtſucht, „der Verſtand ohne Tugend," wie ein engliſcher Kritiker ſie nennt; ein ſcharfer, logiſcher Geiſt, der ſich durch nichts imponiren läßt, was er begreifen kann, und der bald begriffen hat, daß Selbſtſucht die große Rüſtkammer iſt für den Feldzug des Lebens, und daß der Erfolg die Mittel heiligt. So wirft ſich die Tochter des armen verkommenen Malers in die Welt mit dem feſten Vorſatz, ſo oder ſo Karriere zu machen. Und ſie macht Karriere! Aus der Hülfslehrerin eines Mädchenpenſionats wird eine Governeß in der Familie eines alten heruntergekommenen Baronets auf dem Lande, aus dieſer die Frau des jüngeren Sohnes vom Hauſe, eines ſchwerfälligen Dragoneroffiziers, der ſich in Folge dieſer Heirath mit ſeiner Familie überwirft, und, da er ſelbſt wenig Hirn hat, gezwungen iſt, von dem Verſtande ſeiner Frau zu leben. Die Schilderung der Wirthſchaft dieſes Paares in London iſt ein Genrebild von packendſter Wahrheit. Becky, die ſich in raſender Eile zur vollendeten Schwindlerin entwickelt, wird von ihrem Gatten in einem Tête-à-tête mit ihrem vornehmen Buhlen ertappt und zum Hauſe hinaus getrieben.

Von Jedermann verlassen, eine Ausgestoßene der Gesellschaft, irrt sie auf dem Kontinent umher, bis sie durch eine Reihe wunderlicher Glücksfälle am Ende der Enden zu einem kleinen unabhängigen Vermögen (nebst obligater offizieller Kirchenfrömmigkeit) und damit — natürlich! — zur Respektabilität gelangt.

Indem nun dieser wunderbare Wandelstern durch so viele Sphären der englischen Gesellschaft schweift, erhält der Autor Gelegenheit, eine derselben nach der andern „mit seinen eigenen Lichtern zu erleuchten". Da ist zuerst die City, vertreten durch die Kaufherren Sedley und Osborne mit ihren Familien und sonstigem Anhang; dann der Landadel: die Crawley's: Sir Pitt Crawley auf Queen's Crawley, das Muster der Respektabilität in weißer Halsbinde und knarrenden Lackstiefeln, Parlamentsmitglied, der es vielleicht noch zum Lord Crawley bringt; der zweite Sohn, Rawdon Crawley, Becky's unglücklicher Gatte, Dragoneroffizier, famoser Billardspieler und Dandy, das Opfer seines kleinen Gehirns nnd seiner ungezügelten Leidenschaften; Bute Crawley, der Bruder des Baronets, Rektor auf Crawley, der Rennbahnen frequentirende, von Schulden erdrückte, Wein, Weiber und Würfel liebende Diener der Hochkirche von England nebst respektabler Familie. Dann die Armee, spezieller der Offizierstand: die Ka-

pitäne Dobbin, Osborne, Crawley, der Major O'Dowd; ſchließlich, dahinwandelnd über die niedrig geborne Menge wie eine Schaar von Göttern oder Titanen: der hohe Adel, vertreten durch den alten, verbuhlten, kauſtiſchen Lord Steyne. — Und nun nach allen Seiten die reichſten Perſpektiven in die verſchiedenen Klaſſen der Geſellſchaft. Der Menſch iſt dem Autor ein Heerdenthier; das einzelne Exemplar iſt werthlos und unverſtändlich; nur in der Heerde, in der Gemeinſchaft mit ſeinen ſchreienden, hungrigen, beißenden Gefährten gewinnt es ſeine Bedeutung und Erklärung.

Ein höchſt ausgezeichnetes Exemplar des Heerdenmenſchen — ja, vielleicht das ausgezeichnetſte, wie er nun einmal dieſe Spezies ſah, ſchildert Thackeray in dem kleinſten und bei Weitem beſten ſeiner drei hiſtoriſchen Romane. Ja, dieſer Roman, den er „The Luck of Barry Lyndon" betitelte, gehört nach meiner Anſicht zu dem Beſten, was Thackeray geſchrieben hat, und rangirt unmittelbar neben dem Snob-Buche und Vanity Fair, zu denen es auch nach der Zeit der Entſtehung gehört. Ich gehe noch weiter und behaupte, daß Thackeray dem, was er — wie wir ſpäter ſehen werden — für das Höchſte des Romanſchriftſtellers hält, niemals, ſelbſt nicht im Snob-Buche, ſelbſt nicht in Vanity Fair, ſo nahe gekommen iſt, wie in dieſem

kleinen Meisterwerk. Nichtsdestoweniger ist dasselbe bei uns so gut wie nicht gekannt, und auch die englischen Kritiker pflegen mit einigen höflichen Zeilen an demselben vorbeizugehen. Freilich ist es nicht Jedermanns Sache, eine Zeit, wie die des siebenjährigen Krieges, in welcher die Geschichte spielt, ohne Schminke zu sehen: mit ihrer ganzen vollblütigen Derbheit, ja, Rohheit, mit ihrem Zopf, der so pedantisch, mit ihrem Stock, der so brutal, mit ihren Gamaschen, die so ledern waren! Und Thackeray geht dieser Aufgabe so resolut zu Leibe, daß die Täuschung manchmal vollkommen ist, daß man in der That oft ein mit Tabaks- und Weinflecken gezeichnetes vergilbtes Manuskript aus jenen Tagen zu lesen glaubt. Der Dichter hat seine Absicht vollkommen erreicht. Was um Alles in der Welt — und wir werden diesen Punkt alsbald zu erörtern haben, — was, sage ich, um Alles in der Welt, der Held eines Romans in unseren Tagen nicht einmal denken, geschweige denn sagen, oder gar thun dürfte, das denkt, sagt und thut frank und frei der glücklicher situirte Barry Lyndon, Esquire, ein irischer Abenteurer, Spieler und Schwindler, der auf der Höhe seines Glückes mit Fürsten verkehrt, hernach die reichste Erbin Englands heirathet, um schließlich am delirium tremens im Armenhause zu sterben. An dergleichen

Lebensläufen in auf- und absteigender Linie findet, wie gesagt, nicht Jedermann Geschmack; eben so wenig, wie an gewissen Bildern aus der niederländischen Schule, deren derber Realismus zarte Augen und Seelen so empfindlich beleidigt, während der Kenner das saftige Kolorit, die reine Zeichnung, die Treue der Beobachtung, den kräftigen Humor nicht genug bewundern kann.

Es würde mich selbstverständlich viel zu weit führen, wollte ich sämmtliche noch übrigen, zum Theil sehr bändereichen Romane unsers Autors eben so ausführlich besprechen, wie seine drei Meisterwerke. Glücklicherweise ist dies aber auch nicht nöthig. Einmal werden wir noch auf fast jedes derselben in einem anderen Zusammenhange zurückkommen müssen, und dann ist noch ein tieferer Grund, der uns der Mühe einer ausführlichen Analyse überhebt.

Mit den einzelnen Werken eines Romanschriftstellers ist es wie mit den Ringen, welche ein ins Wasser geworfener Stein auf der Oberfläche bildet. Die ersten Ringe, die dem Mittelpunkte, von dem die Kraft ausging, zunächst auftauchen, sind die energischsten; dann kommen andere, glattere, umfangreichere, weniger kräftige, und so zittern sie weiter und weiter, bis sie den Rand des Teiches erreichen, oder die Kraft, die sie

hervorrief, erloſchen iſt. Der Romandichter, ſagen wir, iſt der Beobachter par excellence; was er zu beobachten, was er darzuſtellen hat, iſt im Grunde nichts weniger als — Alles, die Menſchheit in dem Rahmen der Natur, oder wenn das zu großſprecheriſch klingt: die Menſchen ſeiner Zeit, ſeines Volkes. Hier iſt ihm dem Begriffe nach ein unendliches, unerſchöpfliches Thema gegeben, und ſo iſt denn eben jeder neue Roman eines Autors ein Verſuch, dieſem Thema eine neue und immer wieder eine neue Seite abzugewinnen; aber da das Urbild im Grunde immer daſſelbe iſt, werden auch die Abbilder ſich gleichen bis auf die Unterſchiede, die durch den etwa veränderten Standpunkt des Beobachters, oder durch eine neue Methode und Manier, in die er ſich hineingearbeitet hat, hervorgebracht werden. Dieſe Unterſchiede können nun allerdings ſelbſt bei dem betrachtenden Dichter noch immer bedeutend genug ſein, — und wir werden dergleichen auch bei unſerem Autor konſtatiren — im Allgemeinen aber läßt ſich ſagen, daß dieſelben zwar faſt niemals ſo groß ſind, als ſie ſcheinen, daß ſie aber nirgends geringer ſind, als bei dem humoriſtiſchen oder dem ſatiriſchen Dichter. Dieſe nämlich haben eigentlich jeder nur eine Weiſe, die Welt anzuſchauen und auch nur eine Weiſe, ſie darzuſtellen, ſie müßten denn etwa, was

ſie freilich oft genug thun, ihre beiderſeitigen Anſchauungs- und Darſtellungsweiſen mit einander vertauſchen — ein Rollenwechſel, der, wie wir ſofort ſehen werden, ſogar in einem und demſelben Autor füglich ſtattfinden kann.

Hier nun muß die Frage formulirt werden, die ſich gewiß im Laufe dieſer Betrachtungen ſchon mehr als einmal bei Ihnen gemeldet hat, die Frage nämlich nach jener ſpezifiſchen Eigenſchaft, die unſern betrachtenden Dichter zu einem Humoriſten oder Satiriker, vielleicht zu Einem und dem Andern macht.

Die Beantwortung dieſer Frage führt uns direkt in eines der ſchwierigſten Kapitel der Aeſthetik.

Aber mögen die Damen nicht fürchten, daß ich von einer ſo günſtigen Gelegenheit, ſie auf die dürre Haide der Spekulation zu locken, einen unbeſcheidenen Gebrauch machen werde. Wollen Sie mir nur gütigſt verſtatten, aus der Lehre vom Humor und der Satire diejenigen Sätze hervorzuheben, welche für unſern Zweck unbedingt nothwendig ſind, weil das Verſtändniß derſelben allein die Siegel löſt, mit welchen uns das geheimſte Weſen unſers Autors noch immer verſchloſſen iſt.

So nehmen wir denn als feſtſtehend an, daß die Weltanſchauung des humoriſtiſchen Künſtlers eine ſolche

iſt, welche die Endlichkeit nicht vom Standpunkte der Religion als heilsbedürftig und der Erlöſung entgegenharrend; auch nicht, wie es der ideale Künſtler thut, blos als Rohſtoff für ideale Kunſtgebilde anſieht, ſondern als in jedem Punkte und in jedem Augenblicke bereits von der unendlichen Idee durchdrungen, alſo daß für ihn, den humoriſtiſchen Künſtler, eigentlich gar nichts Kleines und Gemeines exiſtirt, ebenſowenig wie für den konſequenten pantheiſtiſchen Philoſophen, von dem er ſich im Grunde nur dadurch unterſcheidet, daß er, was jener begrifflich faßt und in dem reinen Aether des logiſchen Denkens ſchwebend hält, in die Sphäre der Phantaſie hinabzieht, und durch das Medium der Phantaſie, d. h. künſtleriſch, den Sinnen faßlich, dem Herzen verſtändlich darſtellen will.

Wenn der humoriſtiſche Künſtler alſo theoretiſch nur eine von der Idee durchleuchtete Wirklichkeit kennt, und ſeine Praxis darin beſteht, die Wirklichkeit ſo darzuſtellen, daß ſie in jedem Punkte eben von der Idee durchleuchtet, gleichſam transparent iſt, ſo ſteht ihm ſcheinbar Niemand ferner als der Satiriker; der Satiriker, welcher, im diametralen Gegenſatz, die Idee und die Wirklichkeit nicht zuſammenwirken kann, ſondern ſie nur nebeneinander, oder vielmehr hintereinander ſtellt, und zwar ſo, daß ſich die harte, ſpröde

Wirklichkeit in scharfer, schwarzer Silhouette von dem leuchtenden Hintergrunde der Idee abhebt. Ich sage: begrifflich sind die humoristische und die satirische Kunst prinzipielle Gegensätze, in Wirklichkeit aber berühren sie sich, wie das ja die Art der Gegensätze, alle Augenblicke, gehen mit Blitzesschnelle in einander über, in einem beständigen Wechsel, der es dem Beurtheiler schwer und manchmal unmöglich macht, in jedem Augenblicke zu erkennen, ob dies noch Humor, ob es nicht schon Satire, oder ob es nicht vielmehr keins von Beiden, sondern die nackte Prosa ist.

Dies sonderbare Verhältniß erklärt sich leicht. Dem Humoristen nämlich kann es bei dem heiligsten Eifer nicht immer gelingen, die schwere, spröde Wirklichkeit zu bewältigen, ich meine zu durchhellen. Dann aber erscheint diese, da sie der Humorist nicht im Sinne des idealisirenden Künstlers verschönt hatte, als häßlicher Flecken auf der dahinterstehenden Sonne der Idee — und die Satire ist fertig. Umgekehrt aber kann, wie der Humorist aus Ohnmacht gegenüber der frechen Wirklichkeit zum Satiriker, so der Satiriker aus Gutmüthigkeit, aus Mitleid mit dem Jammer der Endlichkeit, davon er ja doch schließlich ein Theil ist, zum Humoristen werden. Prosaisch werden beide: Humorist und Satiriker, in dem Maße, als sich ihnen die Sonne

der Idee verdunkelt, oder gar untergeht; am drohendsten ist diese Gefahr für den Satiriker, weil in seiner Weltanschauung die an und für sich durchaus prosaische Trennung von Idee und Wirklichkeit von vornherein gesetzt ist, und eigentlich immer nur scheinbar überwunden wird.

Je schwieriger nun aber, selbst für den Kenner, die Entscheidung der Frage: ob Humor, ob Satire? nach objectiven Kriterien ist, um so fester müssen wir uns an ein Unterscheidungszeichen halten, das wir in uns selbst wahrnehmen, und über das sich auch der Laie nicht täuschen kann. Ist nämlich ein Werk, mag es im Einzelnen sein, was es wolle, im Großen und Ganzen humoristisch, so wird die Wirkung, die es auf uns ausübt, immer eine wohlthuende, die Empfindung, die es in uns zurückläßt, immer eine von einer sanften Wehmuth leise ausgehauchte Heiterkeit sein; war hingegen das Werk, wie auch immer die Details anders gefärbt sein mochten, in seiner Grundtendenz satirisch, so wird es nothwendig einen Stachel in unserm Gemüthe zurücklassen; das Lächeln auf unsern Lippen wird ohne Süßigkeit sein.

Was hier von dem einzelnen humoristischen oder satirischen Werke behauptet wird, muß sich natürlich auch auf die ganze Wirksamkeit eines humoristischen

oder satirischen Dichters anwenden lassen, und so formulirt sich jetzt unsere vorhin aufgestellte Frage so: Welches ist der Gesammteindruck von Thackeray's Werken auf den Leser? wie ist das Weltbild gefärbt, welches vor unser geistiges Auge sich hinstellt, sobald wir den Namen Thackeray aussprechen?

Ich glaube kaum einem Widerspruche zu begegnen, wenn ich sage, daß dieses Bild, Alles in Allem, ein dunkles, daß der letzte Schluß von des Dichters Weisheit ein trauriger, traurig machender ist. Oder ist es nicht traurig, zu wissen, oder dafür zu halten, daß Alles eitel ist? daß diese Endlichkeit überall in sich zerbröckelt, um so, zerbröckelt und zerrieben, vom Strome der Zeit fortgeschwemmt zu werden, und wieder einer andern Zeit als Humus zu dienen, die auch wieder nur eine in sich zerbröckelnde und zerfallende Welt erzeugen wird, und so fort in alle Ewigkeit?

Diese triste Ueberzeugung ist der Schatten, der auf Thackeray's Welt liegt und selbst die Helligkeit von Freundschaft und Liebe abdämpft. Habe ich diesen Schatten zu schwarz gemalt? ich glaube nicht. Ich kenne kein melancholischeres Bild, als das, in welchem Thackeray in dem Vorworte zu seinem Meisterwerke den Titel desselben erklärt. Hören Sie selbst:

„Wie der Direktor der Bude vor dem Eingang

auf der Platform ſitzt und auf den Markt herabblickt, überkommt ihn, während er die bunte Scene überſchaut, ein Gefühl tiefſter Traurigkeit. Da wird gewaltig gegeſſen und getrunken, da wird geliebt und kokettirt, gelacht und geweint, geraucht, betrogen, gefochten, getanzt, gefiedelt; da ellbogen ſich grobe Geſellen breitſpurig durch die Menge, da äugeln Stutzer nach den Frauen, Spitzbuben ſind an der Arbeit, Poliziſten auf der Wacht, Quackſalber (andere Quackſalber, der Teufel hole ſie!) ſchreien vor den Thüren ihrer Buden, Landleute blicken ſtaunend hinauf zu den beflitterten Tänzern und armen alten Springern, während das Geſchlecht der Langfinger hinten an ihren Taſchen ſeine Kunſt verſucht. Ja, das iſt der Eitelkeitsmarkt! Kein ſehr moraliſcher Platz ohne Frage; auch kein beſonders luſtiger, aber dafür deſto lärmender. Sieh dir die Geſichter der Acteurs und Spaßmacher an, wenn ſie von ihrem Geſchäft kommen; ſieh dir den armen Hansnarren an, wenn er die Farbe von ſeinen Backen wäſcht, bevor er ſich mit ſeinem Weibe und den kleinen Hansnarren hinter dem Vorhang zu ſeinem Mittagsbrot ſetzt! Gleich wird der Vorhang wieder in die Höhe gehen und er wird mit einem Salto mortale hereinkommen: „Guten Tag! wie geht's!“

Preßt es einem nicht das Herz zuſammen, wenn

man ſo eine Zeit lang ſtill geſtanden und mit verſchränkten Armen auf dies Bild geblickt hat? — Kein beſonders luſtiger Platz, aber deſto lärmender .. ja wohl! — Guten Tag, wie geht's? .. ſchlecht geht's! alter betroddelter und geſchminkter Freund! Dir und mir, uns Allen in Vanity Fair.

Und das Buch hält, was der Titel verſpricht: es iſt wahrlich Vanity Fair. Thackeray nennt einmal Smollet's Humphrey Clincker die lachenswertheſte Geſchichte, die je geſchrieben worden; man könnte mit größerem Recht Vanity Fair die düſterſte, beweinenswertheſte nennen. Was iſt die ruling passion, die herrſchende Leidenſchaft aller dieſer Menſchen, die ſich hier durcheinandertreiben, ſchwatzen und kreiſchen, lächeln und zornig blicken, intriguiren und kokettiren, einander lieben, haſſen, verachten, beneiden, ein Bein ſtellen, zu Boden bringen, unter die Füße treten! Selbſtſucht und abermals Selbſtſucht! Selbſtſucht bis in ihre Liebe hinein, in ihre reinſte Liebe, auf deren Reinheit ſie ſchwören würden bei Allem, was ihnen heilig iſt, wenn ihnen überhaupt etwas heilig wäre, als ſie ſich ſelbſt.

Ein ſchauerliches Reſultat, deſſen letzte Konſequenzen zu ziehen, der Dichter den Muth hatte. Es iſt von einer wahrhaft fürchterlichen Ironie, daß der einzig wirklich edle Charakter in dem Buche, der gute ehrliche

Major Dobbin einſieht, einſehen muß, daß das Weib, um welches er länger gefreit hat, als Jakob um Rahel, — daß ſeine vielgeliebte, heißbegehrte, endlich gefundene Amelia ein kleingeiſtiges, bornirtes, verſchwommenes, ſentimentales Frauenzimmerchen iſt mit einem ſo guten, ſo weichen und gelegentlich ſo grauſamen Herzen, daß ſelbſt Becky ſie durch Gutmüthigkeit beſchämen kann.

Und, bemerken Sie wohl, zwar nur das eine Werk heißt Vanity Fair, aber in Pendennis, den Newcomes u. ſ. w. — überall iſt Vanity Fair; überall ertönt, bald näher und bald ferner, die Trauerklage: du Menſchenkind, bedenke, daß du ſterben mußt, und daß Alles, Alles eitel iſt!

Eine beſonders merkwürdige, ja in ihrer Art einzige Illuſtration zu dieſer miſanthropiſchen Lehre von der Eitelkeit der menſchlichen Dinge bietet die Geſchichte der Beatrix im Henry Esmond. Wer erinnert ſich nicht mit Vergnügen dieſer Geſtalt, an die der Dichter die brillanteſten Farben auf ſeiner Palette verwandt hat! Mit bezaubernder Schönheit, mit all' den holden Gaben der Aphrodite ausgeſtattet, geliebt von den Grazien, voll Geiſt und Witz, ein auserwähltes Weſen — ſo ſchwebt ſie dahin durch den Roman, und die Straußenfedern ihres Barrets nicken von ihrem ſtolzerhobenen Haupte und die lange Schleppe ihres Kleides

verwiſcht die Spur ihres elaſtiſchen Fußes auf dem Raſen des ſchattigen Parks von Caſtlewood. Zwar fürchtet der Leſer von Anfang an, daß dies Meiſterſtück der Schöpfung in den Händen der Menſchen möchte verdorben werden, und dieſe Furcht iſt nur zu begründet. Beatrix zeigt ſich ebenſo herrſchſüchtig, wie ſie geiſtreich, ebenſo launiſch, wie ſie anmuthig und ebenſo leichtſinnig, wie ſie ſchön iſt; aber bis zuletzt und ſelbſt noch in dem Augenblicke, wo ſich ihr Schickſal erfüllt, wo ſie dem unwürdigen Stuart nach Frankreich folgt, iſt ſie ſchön — wie die, welche einſt Engel waren, in der Hölle ſelbſt ihre hohe Abkunft nicht verleugnen können.

Wohl! und dieſe ſelbe Beatrix — nein! nicht dieſelbe, aber doch: dieſe, einſt ſo ſchöne, ſo anmuthige Beatrix, ſie erſcheint in den Virginians, der Fortſetzung von Henry Esmond, wieder, aber in welch' veränderter Geſtalt! Aus dem jungen, liebreizenden Mädchen iſt ein zahnloſes, tabackſchnupfendes, whiſtſpielendes, habgieriges, ränkeſüchtiges, mediſantes, freches, kupplériſches altes Weib geworden, wie ſie Thackeray anzubringen liebt, und wie er ſie ſo meiſterhaft ſchildert. Könnte man ſagen: Dies iſt Willkür, iſt Verläumdung, iſt eine Unmöglichkeit, man würde den Alp los werden, mit dem der Autor hier unſere Bruſt be-

laſtet; aber das Grauenhafte iſt, daß man ſich eingeſteht: Dies kann, ja unter den gegebenen Verhältniſſen mußte es ſein, mußte aus der ſchönen Kokette dieſe Laſtergeſtalt werden. Aber welche Verzweiflung an den menſchlichen Dingen birgt nicht dieſe traurige Weisheit, und welcher kühle Muth gehört zu dieſer Mitleidsloſigkeit, mit welcher der Dichter ſein eigenes Gemälde zerſtört, als ob er nie ſelbſt vor demſelben angebetet, ſein Herz nicht höher geſchlagen hätte, während ſeine Künſtlerhand dieſe wunderbaren Formen auf die Leinwand zauberte. Wahrlich, troſtloſer als die Geſchichte der Beatrix iſt nichts in dem troſtloſen Candide des Voltaire!

So iſt auch der Schluß der Newcomes offenbar auf einen Akkord der tiefſten Schwermuth angelegt. Das Schickſal des zum armen ungeſchickten Maler herabgeſunkenen, einſt ſo glänzenden Clive, an der Seite einer unverſtändigen kleinen Frau, die ganz unter der Botmäßigkeit einer furienhaften Mutter ſteht; das Schickſal von Clive's Vater, des Oberſt Newcome, des edelſten Charakters, den Thackeray je gezeichnet hat, der vom Unglück ganz gebrochen, halb kindiſch geworden, in einem Armenhauſe ſtirbt; die leidvolle Vereinſamung der glänzenden Ethel, wiederum der ſchwungvollſten, nobelſten ſeiner Frauengeſtalten — das Alles iſt von

der tiefſten Traurigkeit — ein nicht mißzuverſtehender Kommentar zu dem, was der Chor der Jünger im Fauſt ſingt:

Ach, an der Erde Bruſt
Sind wir zum Leide da!

Und dieſe Wahrheit wird noch ſchneidender dadurch, daß der Autor ſchließlich, nachdem das Leid eigentlich kaum größer werden kann, durch einige willkürliche, höchſt unwahrſcheinliche Zufälle, was nicht mehr zu retten iſt, rettet, und die ſentimentalen Fragen ſeiner Leſer in einem Nachwort mit bitterſter Ironie alſo beantwortet:

„Mach's lieber Freund, ganz wie Du willſt! Richte Dein Phantaſieland ganz nach Deinem Geſchmacke ein! Alles, was Du willſt, ereignet ſich in Phantaſieland. Schlechte Menſchen ſterben à propos (ſo war z. B. der Tod der Lady Kew höchſt ſinnreich, denn ſiehſt Du nicht, lieber Leſer, daß, wenn ſie nicht geſtorben wäre, Ethel ſchon in der nächſten Woche Lord Farintoſh hätte heirathen müſſen!), langweilige Menſchen gehen einem aus dem Wege, die Armen werden belohnt, Hochmüthige zu Fall gebracht; die Fröſche berſten vor böſer Wuth, die Füchſe fangen ſich in den Eiſen, das Lamm wird vom Wolf befreit — Alles im rechten Augenblick! Und der Poet von Phantaſieland belohnt und ſtraft abſolut.

Er theilt großartig Säcke mit Gold aus, für die man keine Dreierſemmel kaufen kann, bearbeitet den Rücken der Schlechten mit Schlägen, die nicht weh thun! ... ach, glückliches, glückliches Phantaſieland!"

Man muß es Thackeray laſſen: er hat von dieſem abſoluten Rechte des Poeten von Phantaſieland herzlich ſelten Gebrauch gemacht. Er weiß zu gut, wozu wir „an der Erde Bruſt" da ſind; und will er es einmal vergeſſen, ſo erſcheint ſein Spiritus familiaris. Der heißt „Aber". Er kennt den ſonderbaren Geſellen gut genug; er ſagt von ihm: „Aber" kommt, ohne daß wir ihn rufen. „Aber" iſt unſer beſſeres Wiſſen; „Aber" iſt des Skeptikers unzertrennlicher Begleiter, mit dem er einen Pakt gemacht hat. Und wenn er ſich in anmuthige Träumereien verſenkt, oder ſich Luftſchlöſſer baut, oder den Tönen ſüßer Muſik lauſcht, oder den Klängen von Kirchenglocken — „Aber" klopft an die Thür, und ſagt: Meiſter, hier bin ich; Du biſt mein Meiſter, aber ich bin Dein. Gehe, wohin Du willſt, Du kannſt nicht ohne mich gehen. Ich flüſtere in Dein Ohr, wenn Du in der Kirche auf den Knieen liegſt, ich werde an Deinem Hochzeitsbette ſtehen. Ich werde mich unter Deine Kinder mit zu Tiſche ſetzen. Ich werde an Deinem Sterbelager nicht fehlen. Das iſt, was „Aber" iſt.

Von jener Liberalität alſo der Dichter aus Phantaſieland, bei denen an jener Schwelle „Ende“ genannt, immer ein Wagen mit Vieren hält, die glücklich Liebenden von da an ſanft durch's Leben zu kutſchiren, iſt Thackeray frei zu ſprechen. Aber ſo rückſichtslos er gegen die ſentimentalen Gemüther iſt, ſo rückſichtsvoll iſt er gegen die reſpektabeln, und dieſe Rückſicht iſt, wie wir gleich ſehen werden, unendlich viel ſchädlicher, indem ſie ſcheinbar ſeinem Humor zu Gute kommen läßt, was ſie ſeiner Satire an Kraft raubt, in Wahrheit aber dieſe freilich ganz entſchieden ſchwächt, aber ohne jenem weſentlich aufzuhelfen.

Bis jetzt war, wenn wir jenes ſubjektive Kriterium, wonach wir von ſatiriſchen Werken mit einem bittern, von humoriſtiſchen Werken mit einem ſüßen Geſchmacke ſcheiden, auf Thackeray anwandten, der ſatiriſche Eindruck ohne Frage der vorherrſchende. Das Snob-Buch, Vanity Fair, die Geſchichte von Barry Lyndon — d. h. ſeine drei beſten Werke — ſind alle in jenem ſatiriſchen vernichtungsfrohen Geiſt concipirt und ausgeführt, der — wenn man Kleines mit Großem vergleichen darf — an den Gott Apollo erinnert, wie er von des Olympos Höhen herabſchreitet, zürnenden Herzens, den Bogen um die Schultern und den wohlverſchließbaren Köcher, daherwandelnd düſterer Nacht gleich;

und ſich nun entfernt von den Schiffen ſetzt, die tödtlichen Pfeile abſchnellt, und Alles unterſchiedslos trifft: Maulthiere, hurtige Hunde, Menſchen, alſo daß die Todtenfeuer unabläſſig brennen. Pendennis aber, die Adventures of Philip, Henry Esmond, die Virginians, zum Theil auch die Newcomes, machen einen weſentlichen anderen Eindruck. Der Gott hat den Köcher wohl verſchloſſen, iſt zu den Griechen in's Lager gekommen und ſchlendert zwiſchen den Zelten umher, ein halb gutmüthiges, halb ſarkaſtiſches Lächeln auf den Lippen, im Uebrigen aber ſehr geneigt, die Dinge gehen zu laſſen, „wie's Gott gefällt."

Dieſer Schritt von der Höhe außerhalb des Lagers in die Niederung des Lagers ſelbſt, iſt mit dem Uebergang von Vanity Fair zu Pendennis ganz entſchieden gemacht. Wie unendlich bezeichnend iſt es für dies letztere Werk, daß der Mentor des Telemach, der Major Pendennis, ein vollendeter Selbſtling und Weltling, und der Telemach ſelbſt, Mr. Arthur Pendennis, der würdige Schüler des Meiſters iſt. Der Einzige in dem Buch, welcher gegen dieſe eudämoniſtiſchen Weisheitslehren Proteſt erhebt, George Warrington, wird, trotz der ganz augenſcheinlichen Vorliebe, ja Bewunderung, welche der Autor für ihn empfindet, von dem jüngeren Freunde auf der Rennbahn des Lebens

weit überholt. George brummt und ſchilt; aber im Grunde kann er nicht mitſprechen, denn er iſt durch eine unkluge Heirath, die er als Jüngling ſchloß, und die ihm jetzt als unüberwindliche Laſt an den Flügeln hängt, ſo zu ſagen, kampfunfähig und zur Entſagung gezwungen; Arthur aber lacht den Diogenes in der Tonne aus und zieht hin und gewinnt Reputation, Vermögen, die Braut und Alles, was noch ſonſt zur Respectability gehört. George iſt ein Einzelweſen, ein Unicum, von dem ſich keine Regel abſtrahiren läßt; Arthur iſt ein Heerdenmenſch, ein Beiſpiel zur Genusregel, die durch ihn und in ihm für kanoniſch erklärt wird.

Was kann Thackeray veranlaßt haben, ſeinen Standpunkt zu verlaſſen, oder, wenn das zu viel geſagt erſcheint: ſich von jetzt an weniger feſt auf ſeinem Standpunkt zu halten? Eine kleine Geſchichte, die er in der Vorrede zum Pendennis erzählt, und aus der er auch nicht vergißt, die Moral zu ziehen, mag uns auf die Spur leiten. Die Sache war, daß Mr. Arthur Pendennis, wie Sie ſich vielleicht erinnern, im Laufe der Erzählung einmal auf dem Punkt ſteht, ſich, wie Egmont, in ein hübſches Bürgermädchen zu verlieben, ich glaube ihr ſogar ein oder ein paar Küſſe auf die friſchen Lippen drückt. Dieſe Ungeheuerlichkeit in einem

Roman, von dem jede nächste Nummer in unzähligen drawing-rooms von England, Schottland, Irland, die Kolonien nicht mitgerechnet, mit Ungeduld erwartet wurde, erregte einen Sturm von Indignation und Mißfallen. Die Abonnenten verließen den Erzähler schaarenweise; es blieb ihm nichts Anderes übrig, als einzulenken; seine einzige Genugthuung war, die kleine charakteristische Geschichte im Vorwort zu erzählen und hinzuzufügen: „Wir dürfen die Menschen unserer Zeit nicht zeigen, wie sie sind, mit den notorischen Schwächen und dem Egoismus ihrer Lebensweise und Erziehung. Seit der Verfasser des Tom Jones begraben wurde, ist es keinem Dichter unter uns erlaubt gewesen, mit der ganzen Kraft, die ihm zu Gebote stand, einen Mann zu schildern. Wir müssen ihn drapiren und ihm eine gewisse konventionelle Scheinheiligkeit geben. Die Gesellschaft will die Naturwahrheit in unserer Kunst nicht. Ihr wollt nicht hören, was in der wirklichen Welt vor sich geht: in der Gesellschaft, in den Klubs, Schulen, Lesezimmern, — was das Leben und das Gespräch eurer Söhne ist. Etwas mehr Freimüthigkeit als gewöhnlich ist in dieser Geschichte versucht worden, hoffen wir, mit keiner schlechten Absicht von Seiten des Autors und keinen schlimmen Folgen für irgend einen der Leser." . . .

Etwas mehr Freimüthigkeit! mit keiner ſchlechten Abſicht! hoffend, daß es keine ſchlimmen Folgen habe! — Iſt das die Sprache eines Mannes, der, wenn einer, zum Richter berufen war in Iſrael? Darf die Hand, welche mit Geißeln und Skorpionen züchtigen kann, ſo ſtreicheln? Kommt dieſe milde Rede, durch welche ein Pater peccavi leiſe hindurchklingt, von den Lippen des Predigers in dieſer Wüſte des Lebens, auf dieſem Markt der Eitelkeiten? Iſt das tauſendköpfige Thier doch mächtiger geweſen als Herakles! Findet er es bequemer, anſtatt den nutzloſen Kampf weiter fortzuſetzen, ſich mit dem Drachen in ſeinem Sumpfe anzuſiedeln?

Thackeray, ich meine den Thackerey des Pendennis der Virginians, der Adventures of Philip, würde allen dieſen Fragen mit einem Achſelzucken begegnen, oder, wenn er die Wahrheit ſagen wollte, antworten müſſen: Mein lieber Herr! Was Sie da ſagen vom Prediger in der Wüſte und von Herakles — das iſt Alles recht ſchön und gut, aber ich bin kein Heros und habe auch keine Flüſſe durch die Ställe des Augias zu leiten. Am allerwenigſten bin ich aber oder möchte ich ein Prediger in der Wüſte ſein. Ich bin ein engliſcher Gentleman, an deſſen Reſpektabilität nicht der leiſeſte Flecken haftet, ich bin Mitglied von mehreren Klubs,

die zu frequentiren mir Bedürfniß iſt. Ich bewege mich viel in der Geſellſchaft, die mir meine Stoffe liefert und mit der ich es ſchon aus dem Grunde nicht verderben möchte. Meine Romane ſind ein treues Bild der Geſellſchaft; was würde aus der Geſellſchaft werden, wenn Jeder ſeine Meinung frei herausſagen wollte? ſo geſchieht das auch in meinen Romanen nicht. Ich bin in Vanity fair, Barry Lyndon und dem Snob-Buche weit genug gegangen; noch weiter, würde zu weit ſein. Laſſen wir es dabei bewenden!

Sehr wohl; aber in eben dem Vorwort zum Pendennis, in welchem er ſich ſo bitter darüber beklagt, daß ſeit Fielding kein Romanſchreiber in England einen Mann habe ſchildern dürfen, wie er in Wirklichkeit iſt, in eben dem Vorwort findet ſich folgende Stelle:

„Wie wir eines Menſchen Charakter, in deſſen Geſellſchaft wir uns lange bewegt haben, nicht nach einer ſeiner Reden beurtheilen, oder nach einer ſeiner Stimmungen oder Anſichten, oder nach dem Geſpräche eines Tages, ſondern nach dem Geſammteindruck ſeiner Haltung und Konverſation; ſo müßt ihr auch bei einem Schriftſteller, der ſich euch ohne Rückhalt hingiebt, fragen: Iſt er ehrlich? ſpricht er im Allgemeinen die Wahrheit? ſcheint er von dem Verlangen, die Wahrheit zu finden und auszuſprechen, getrieben? Iſt er ein Char-

latan, der Empfindungen fälſcht und nach Effekt haſcht? . . . Ich habe kein Recht zu verlangen, daß ihr meine Kunſt fehlerlos findet, oder daß ihr nicht über meinem Buche einſchlaft, aber ich bitte euch, zu glauben, daß der Verfaſſer die Wahrheit ſagt. Iſt das nicht der Fall, ſo iſt das Ganze keinen Strohhalm werth."

Wie ſteht es nun mit Thackeray, wenn wir ihn nach dieſen ſeinen eigenen Grundſätzen, die gewiß zu Recht beſtehen, richten ſollen?

Sprechen wir es aus:

Thackeray ſagt, mit Ausnahmen, die wir anerkannt haben, wohl die Wahrheit, aber nicht, wie es in der rheiniſchen Schwurgerichtsformel heißt, die ganze Wahrheit, oder er läßt ſie nur für den Scharfſichtigen zwiſchen den Zeilen leſen; und er thut es, weil er ſo ganz ein Mitglied der Geſellſchaft iſt, die ihn umgiebt, daß er ſich gar nicht von ihr loslöſen kann; thut es, weil er für den moraliſchen Komfort dieſer Geſellſchaft ein lebhafteres Gefühl hat, als für die Wahrheit, und wenn Beide, wie ſie es jeden Augenblick müſſen, in Konflikt kommen, in ſeinen ſpäteren Schriften immer geneigt iſt, dieſe jenem zu opfern.

Dies iſt ein harter Vorwurf, den wir unſerm Autor nicht erſparen können, und bei dem wir uns einer Er-

fahrung zu erinnern haben, auf die wir ſchon im Anfang hindeuteten, und die wir jetzt noch einmal ſchärfer formuliren müſſen, nämlich: daß der Vortheil, in einer Geſellſchaft und für eine Geſellſchaft zu ſchreiben, deren Phyſiognomie ſehr ſcharf geprägt, deren Sittengeſetz bis in die kleinſten Einzelheiten der Gebräuche des gewöhnlichen Lebens ausgearbeitet iſt, in den empfindlichſten Nachtheil umſchlage, wenn der Schilderer dieſer Sitten die Ketten ſelbſt trägt, deren er ſpotten ſollte, wenn er keinen feſten Punkt einer hochſinnigen Philoſophie findet, auf welcher fußend er dieſe ſchwere proſaiſche Welt aus den Angeln hebt.

Man wandelt nicht ungeſtraft unter Palmen; und iſt nicht ungeſtraft ein Liebling der Drawing rooms. Die Wahrheit ſagen und auch kein zärtliches Gewiſſen beleidigen wollen, geht nicht, geht eben ſo wenig, als vor der Elite der Londoner Geſellſchaft des Jahres 1851, vor Allem, was auf Rang und Faſhion und Bildung Anſpruch macht, Vorleſungen halten über Gulliver's Travels, Tom Jones, Peregrine Pickle. Kann die Inkongruenz des rohen Stoffes und der quinteſſentirten Feinheit des Auditoriums größer ſein? „Le rire est un enfant nu“ ſagt Balzac; aber wenn das Lachen eines eleganten Franzoſen des 19. Jahrhunderts ſchon ein nacktes Kind iſt, — was iſt das

grobe, lärmende, cyniſche Gelächter, das die engliſchen Humoriſten und Satiriker des 18. Jahrhunderts aufſchlugen? Wir wiſſen, wie höchſt beneidenswerth Thackeray in der Tiefe ſeines Herzens die unbedingte Freiheit fand, deſſen ſich ſeine literariſchen Vorfahren von damals erfreuten; wir wiſſen, daß er, um dieſer Freiheit theilhaftig zu werden, ſeinen Helden Barry Lyndon in die derbe Maske des vorigen Jahrhunderts ſteckte; er mochte ſich bewußt ſein, daß er auch ſo ſein Ideal nicht ganz erreicht, und an die ſchmerzlichen Worte denken, die er wenige Jahre zuvor geſchrieben: „Seit der Autor des Tom Jones begraben iſt, hat kein Dichter unter uns einen Mann ſchildern dürfen, wie er iſt;“ aber Angeſichts dieſer ſtolzen engliſchen Damen, vor deren ſteifleinener Pruderie er ſo oft den Hut ſo tief gezogen, mußte er ein Kreuz vor ſeinen guten Geſellen ſchlagen, und bekennen und ſagen: „Ich denke dieſer Schriftſteller der Vergangenheit und Eines, der jetzt unter uns lebt, und bin dankbar für das unſchuldige Lachen und die lieblichen unbefleckten Blätter, welche der Dichter von „David Copperfield“ meinen Kindern giebt.

Alſo der Humor in usum Delphini! Die Satire für Kinder und ſolche, die es bleiben wollen — das wäre das Höchſte! Apollo und den neun Muſen Dank,

daß Ariſtophanes und Lucian, Rabelais und Fiſchart, Cervantes und Molière, Fielding und Sterne anders gedacht haben! und daß auch Thackeray nicht blos — Vorleſungen für Snobs gehalten hat. Nein! das war nicht ſeine ernſtliche Meinung, das war nicht die Wahrheit, ohne welche, wie er ſelbſt zugeſteht, das Ganze nicht einen Strohhalm werth iſt. Wollte er die Wahrheit ſprechen, mußte er ſagen: Wenn, wie es zur Zeit Fieldings notoriſch der Fall war, der Roman faſt ausſchließlich von Männern für Männer geſchrieben wird, ſo wird er ohne Zweifel an manchen rohen Auswüchſen einer Kraft, die ſich nicht zu bändigen weiß, leiden. Das iſt nicht gut. Schlimmer aber iſt, wenn in einer hochkultivirten Epoche der Roman, ich will nicht ſagen, ausſchließlich von Frauen, ſo doch faſt ausſchließlich für Frauen geſchrieben wird. Dann wird die Furcht, nicht verſtanden, oder, wenn verſtanden, mit dem Anathema der guten Geſellſchaft belegt zu werden, den Dichter abhalten, ſich auf die hohen Probleme der Philoſophie und Politik tiefer einzulaſſen, die tiefſchneidenden Konflikte der Ehe und Liebe bloßzulegen, in die klaffenden Abgründe der ſozialen Fragen ſeine Fackeln zu ſchleudern. — Er wird dem Götterroß die Flügel ſtutzen, wird es vor den Karren des Alltagslebens

ſpannen, und ſo geduldig die lange langweilige Pappelchauſſee der ſogenannten guten Sitte dahintrotten.

Und das iſt es denn auch, was Thackeray auf nur zu vielen Seiten ſeiner bändereichen Romane wirklich thut. Was Philoſophie! was Politik! was ſociale Fragen! Es iſt, als ob alle dieſe Dinge für ſeine Menſchen nicht exiſtirten. Sie alle ſind Privatmenſchen, oft in des Wortes ſchlimmſter Bedeutung. Ueber den engen Horizont der Familienbeziehungen reicht ihr Blick nicht. Es zu einer reſpektabeln Stellung in der Welt zu bringen, das iſt ihr höchſtes, ja ihr einziges Lebensziel; die dahin einſchlagenden Fragen zu erörtern, die Chancen für und wider zu erwägen, werden ſie und wird der Dichter nicht müde; oft dreht ſich, wie in den Iffland'ſchen und Kotzebue'ſchen Stücken, der ganze Jammer nur um ein paar tauſend Thaler oder Pfund; der Lenker des Schickſals des Helden iſt ein alter Onkel oder eine alte Tante, und die Geſchichte endet in dulci jubilo, ſobald dieſe hartherzigen Perſonen den Daumen vom Geldbeutel nehmen.

Daß dies nicht übertrieben iſt, wird, glaube ich, Jeder, ſelbſt der Bewunderer Thackeray's, zugeben müſſen. Eine andere Frage iſt die: wie tief der Dichter ſelbſt mit ſeinem geheimſten Denken und Empfinden in dieſer hausbackenen Philoſophie und Moral ſteckt,

und wieviel davon nur Accommodation an die Denk- und Gefühlsweise eines philiströsen Publikums ist. Die Sache ist sehr schwierig und wohl kaum befriedigend zu entscheiden, trotzdem Thackeray, wie alle Humoristen und Satiriker, nichts weniger als hinter seine Personen zurücktritt, sondern im Gegentheil eigentlich gar nicht von der Bühne herunterkommt. „Bei seinem beständigen Verkehr mit dem Leser" sagt er einmal (ebenfalls in der Vorrede zum Pendennis,) „ist der Autor zur Freimüthigkeit des Ausdrucks gezwungen, ist gezwungen, seine individuelle Meinung, seine speziellen Empfindungen mitzutheilen. Es ist eine Art vertraulichen Gesprächs zwischen ihm und dem Leser, das oft langweilig, oft geistlos sein muß. Im Verlauf dieser wortereichen Bekenntnisse muß der beständige Sprecher nothwendig seine eigenen Schwächen, Eitelkeiten und Eigenheiten aufdecken." Und ein anderes Mal: „Wenn die geheime Geschichte von Büchern geschrieben und des Autors private Gedanken und Meinungen an dem Rande seiner Geschichte notirt werden könnten, wie manche unschmackhaften Bände würden interessant werden, und langweilige Geschichten den Leser erregen!"

Nichts kann mehr für die Wahrheit dieser Behauptungen sprechen, als eben seine Werke selbst. Welches Interesse dieselben noch hätten, wenn er seine Privat-

gedanken nicht, wie er es thut, am Rande notirt hätte, iſt ſchwer zu ſagen. Das aber iſt gewiß, daß ſie dadurch nach der Seite des pſychologiſchen Intereſſes unendlich verloren haben würden; ja, es iſt nicht zu viel behauptet, daß er ſelbſt, der Autor, mit Ausnahme vielleicht des einen Warrington, die einzige geiſtvolle Perſon in allen ſeinen Werken iſt. Wir erfahren von dem Autor Aufſchlüſſe über die vorgeführten Charaktere, die uns ſonſt verborgen bleiben würden. Er ſagt uns, daß Becky Sharp im Grunde nicht ſchlimmer iſt, als ſie alle, und gleichſam nur das enfant terrible der Geſellſchaft, welches ausplaudert, was die Andern klug verſchweigen; er läßt durchblicken, daß er im Grunde vollſtändig damit einverſtanden ſei, daß Lady Clara in den „Newcomes“ ihrem tyranniſchen, niedrig geſinnten Gatten habe entfliehen müſſen, und daß er gar nicht zufrieden iſt mit der Geſellſchaft, die ſie ſteinigt; er ſteht offenbar auf der Seite der armen Portiertochter in Pendennis, und hat keine rechte Sympathie für die hochmoraliſchen Damen, die die arme Kleine von dem Krankenbette des Helden vertreiben; aber, wenn er ſo auf der einen Seite entſchieden über dem Niveau ſteht, auf dem ſich ſeine Helden bewegen, und ſeine „Privatgedanken“ aus einer tiefern Seele ſtammen, ſo verwirrt er uns auf der andern Seite

wieder vollständig und drückt uns auf das Niveau seiner Gesellschaft herab, wenn er sich an unzähligen Stellen selbst zu den Sätzen dieser Eudämonisten und Latitudinarier bekennt, wenn er findet, daß seine schlechten Menschen gar nicht so schlecht sind, wie man glauben möchte, und — wie er es selbst wiederholt ausdrückt — der Teufel gar nicht so schwarz ist, wie man ihn malt.

Damit aber, mit dieser eudämonistischen Philosophie des Latitudinariers, verdunkelt er den leuchtenden Hintergrund der Idee, von dem sich, wie wir sahen, die Gestalten des Satirikers dunkel abheben müssen, so weit, daß nur noch eine Dämmerung von Grau in Grau übrig bleibt, um so mehr, als er durch das Prinzip des Lebens und Lebenlassens noch keineswegs zum Humoristen wird, dessen Aufgabe ja nimmermehr die sein kann, uns zu zeigen, daß Alles gleicherweise klein und ärmlich und gemein ist, sondern vielmehr, daß die Herrlichkeit der Idee sich unverwüstlich fort und fort in dem scheinbar Kleinen, scheinbar Aermlichen, scheinbar Gemeinen behaupte.

Fassen wir die Resultate dieser langen und verwickelten Untersuchung zusammen, so werden wir sagen müssen: die Grundfärbung von Thackeray's Ingenium ist satirisch, wenn dieselbe auch oft genug in den Humor

hinüberspielt. Aber seine Satire und sein Humor sind im besten Falle weder von der Höhe noch der Echtheit, für welche Swift und Cervantes ewig gültige Muster sind. Er geht den höchsten Problemen des religiösen, philosophischen, poetischen und praktischen Menschengeistes geflissentlich aus dem Wege, sei es in dem Gefühl eigner Schwäche, sei es aus Konzession an das Publikum, sei es, was das Wahrscheinlichere ist, aus beiden Gründen, und er entfernt sich auf diesem Wege von der Höhe des humoristisch-satirischen Ideals so weit, daß er sich häufig in den Niederungen der Prosa, die es nur zu einer ideenlosen Kopie der Wirklichkeit bringt, vollständig verliert.

Und damit gelangen wir zu dem letzten Theil unserer Betrachtungen, nämlich zur Beantwortung der Frage nach Thackeray's ästhetischen Leistungen im engeren Sinne. Freilich konnten wir die Höhe und Tiefe seines ideellen Gehaltes nicht auszumessen versuchen, ohne die Formfragen zu berühren, ja zum voraus zu beantworten. Ist doch die Form überall nichts Anderes, als der sich objektivirende Gehalt und Inhalt, vollständig abhängig von jenem, ja im tieferen Sinne mit demselben identisch.

So brauchen wir denn auch nur zurückzugreifen zu jenem Satz, daß Humor und Satire in ihrem Prinzip

zwar durchaus verschieden zu sein schienen, es aber schon deshalb nicht sein könnten, weil sie sich in ihren Aeußerungen vielfach ähnelten, berührten, ja, in einander übergingen. Was sie beide von der idealen objektiven Kunst unterscheidet, ist, daß sie den Glauben an das Ideal, die Möglichkeit, durch Ausmerzung des Zufälligen und Hervorhebung des Nothwendigen, in dem Kunstgebilde die Idee rein herauszuarbeiten, aufgegeben haben, und an Stelle der Aesthetik des Schönen, die Aesthetik des Häßlichen setzen. Nämlich so: Der Humorist und der Satiriker können das Kleine, Gemeine, Zufällige, also Häßliche, dem der ideale Künstler sorgsam aus dem Wege geht, gar nicht entbehren, im Gegentheil: es ist ihr Reich. Um aber zu zeigen, daß sie dies nicht meinen, müssen sie gewissermaßen einen Idealisations-Prozeß mit ihm vornehmen, nur daß dieser Prozeß die genaue Umkehr von dem ist, welchen der idealisirende Künstler mit dem Rohstoff seiner Erfahrung vornimmt. Wie dieser das Zufällige entfernt, die Auswüchse wegschneidet, so accentuiren Humorist und Satiriker diese Zufälligkeiten, treiben die Auswüchse auf die Spitze. So entsteht die Karrikatur. Die Karrikatur ist das Ideal des Satirikers und Humoristen. Aber mit einem sehr bedeutenden Unterschied. Der Satiriker läßt dieses dunkle Zerrbild vor dem leuchtenden Hinter-

grunde der Idee getroffen stehen; der Humorist sagt: Trotz alledem und alledem bist du der Idee theilhaftig, die, indem sie dich, Zerrbild, durchdringt und erhellt, nun erst recht in ihrer vollen Glorie erscheint.

Klassische Beispiele für diese verschiedenen Methoden giebt es wenige, wie denn das Vollkommene, Mustergültige in jeder Kunst unendlich selten ist; aber es giebt deren doch. So sind jene wunderbaren Swift'schen Geschöpfe: die Zwerge von Liliput, die Riesen von Brobignag, die affenmenschlichen Jahao's im Lande der edlen Pferde, solche auf den Hintergrund einer zwischen den Zeilen hindurchschimmernden Idee schroff hingezeichnete groteske satirische Karrikaturen; und wollen Sie mustergültige humoristische Karrikaturen, wo sollten wir sie suchen, als in dem unsterblichen Buche des Cervantes, in den Gestalten jenes hagern Ritters und seines dickwanstigen Knappen, die, soweit sie auch von der Schönheitslinie abweichen, dennoch den Adel des Menschthums nicht prostituiren, sondern gerade durch die Verirrung und in der Verirrung auf das herrlichste dokumentiren. Wenigstens gilt dies vollständig von Don Quixote, und wer wäre je von Sancho geschieden, ohne der biedern Seele aus vollem Herzen die plumpe unsaubere Hand gedrückt zu haben!

Von der Höhe dieser humoristisch-satirischen Kunst

finden wir, wie zu erwarten ſtand, Thackeray weit entfernt. Jene Höhe iſt nur den tiefſten, feurigſten Geiſtern erreichbar, Geiſtern, die eben Bürger in dem Geiſterreiche ſind, das ſichtbar unſichtbar die alltäglichen Dinge umwittert, Geiſtern, die gewohnt ſind, den Dämonen der wildeſten Leidenſchaft in die glühenden Augen zu ſchauen, vielleicht gar, wie Swift, ſo lange und ſo tief in die uns umgebenden Abgründe des Wahnſinns ſtarren, bis ſie ſelbſt hineinſtürzen. — Zu ſolchen Geiſtern, ſehen wir, gehörte Thackeray nicht, und ſo iſt auch, wie ſeine Stoffe nicht aus der Tiefe genommen ſind, ſeine Behandlung eine dieſen Stoffen angepaßte, man möchte ſagen: nüchterne, weltmänniſche. Wie bei Thackeray — und das iſt ſehr bezeichnend für ihn — niemals heroiſche oder dämoniſche Menſchen auftreten, aber auch keine eigentlichen Böſewichter eine Rolle ſpielen, ſo hat er auch keine Karrikaturen. Selbſt Geſtalten wie Joe Sedley in Vanity Fair, wie Mr. Foker im Pendennis verletzen noch keineswegs die Beſcheidenheit der Natur, und ich für mein Theil war erſtaunt, als ich fand, daß Thackeray, der Zeichner, viel kühner zu Werke geht, als Thackeray, der Romanſchreiber. Nach meinem Gefühl decken ſich die Illuſtrationen und die entſprechenden Scenen oder Geſtalten

in Vanity Fair nicht. Es bleibt ein bedeutender Ueberschuß von Komik auf Seiten der Zeichnungen.

Im Gegentheil ist die eigentliche Signatur von Thackeray's Gestaltengebung ein sorgsames, ja skrupulöses Streben nach Naturwahrheit. Wenn — um das viel umgetriebene Wort nicht zur Ruhe kommen zu lassen — sein Genre nicht groß ist, so ist er groß in seinem Genre. Seine Menschen sprechen, bewegen sich, daß es nicht natürlicher sein kann, ganz wie der bunte Schwarm der Gestalten einer großen Gesellschaft sich vor unsern Augen in Gruppen sondert, in Paaren oder einzeln an uns vorüberstreicht, bis plötzlich Jemand, den wir besser kennen, als alle Jene, der Gastgeber und Autor nämlich, uns in eine Ecke zieht und, mit den Augen verstohlen zwickernd, uns schnell ein paar Züge aus der geheimen Geschichte eines oder des Andern, der unsere Aufmerksamkeit ganz besonders gefesselt hat, zum Besten giebt, oder uns mit einer philosophisch-moralischen Bemerkung à propos gleichsam auf die Höhe der Situation bringt. Und wie unsere Bekanntschaft mit allen diesen Menschen, wenn wir es recht bedenken, oft nur eine gesellschaftliche oberflächliche mehr mit ihrem Aussehen und ihren Manieren und dem Ton ihrer Stimme, als mit ihren geheimen Gedanken ist, und noch viel oberflächlicher sein würde,

wenn uns nicht eben der Gastgeber und Autor mit seinen Privatbeobachtungen zu Hülfe käme, deren Richtigkeit er aber auch nicht immer auf sich nehmen will, so haben diese Thackeray'schen Gestalten noch dieses mit den Menschen einer Gesellschaft gemein, daß, so deutlich sie in dem Augenblick sind, wir sie bald vergessen, wenn sich die Thür oder das Buch hinter ihnen oder uns geschlossen hat. Wenige, wie Becky Sharp, Warrington und einige Andere, die wir gleichsam mit in's Leben hinausnehmen, in unsere eigne Existenz verweben, die wir nicht wieder vergessen. Und doch ist grade das die Probe zu dem Exempel, eine Probe, die aber nur die Gestalten des wahren Dichters, gleichviel ob des idealischen oder des humoristisch-satirischen, aushalten. Wer vergißt jemals Hermann und Dorothea, Mignon und den Harfenspieler? Wer Don Quixote und Sancho? Wer Pickwick und Sam Weller? Nur die wahrhaft typischen Figuren, die schönen oder humoristischen Ideal-Gestalten prägen sich dauernd dem Betrachter ein; keine noch so reiche Ausstattung mit individuellen Zügen kann die Alltagsmenschen und Alltagsgesichter vor dem Fluch der Vergessenheit retten.

Wenn so Thackeray's Gestalten selten die typische Vollendung erreichen, die der große Humorist oder Satiriker (von dem idealistischen Dichter zu schweigen)

ihren Gattungs-Repräſentanten zu geben wiſſen, ſo iſt er allerdings auch der Gefahr, welcher jene ſo oft unterliegen, nämlich: daß ſich ihnen ihre Geſchichten unter der Hand zerbröckeln und zerfaſern, bis auf einen gewiſſen Punkt wenigſtens, entgangen.

Wie nahe dieſe Gefahr liegt, wird Jeder leicht ermeſſen, der bedenkt, daß dem Humoriſten und Satiriker, welche der Idee überall in der Zerbröckelung der Wirklichkeit nachſpüren, oder die zerbröckelte Wirklichkeit ein für alle Mal der Idee entgegenſtellen, es prinzipiell gar nicht darauf ankommen kann, ein im idealen Sinne künſtleriſches Ganzes zu geben, ſondern daß ſie vielmehr der von den Idealiſten ſo mühſam erſtrebten Totalität in jedem Augenblicke und Punkte theilhaftig zu ſein glauben. Was kümmert ſie eine Grenze, die für ſie nicht exiſtirt? Triſtram Shandy, die meiſten ſogenannten Jean Paul'ſchen Romane, hören auf, aber endigen nicht. Selbſt der Don Quixote geht zuletzt bedenklich in die Breite, und der Held ſtirbt am letzten Buche, wie nach einer witzigen Bemerkung Leſſing's, ſo viele Trauerſpielhelden am fünften Akt.

Ungefähr ſo iſt es auch mit Thackeray's Romanen, aber auch nur ungefähr. Zwar fließt die Erzählung meiſtens ſehr langſam fort, dreht ſich, wie das Waſſer eines trägen Tieflandfluſſes, oft in irgend einer ſtillen

Ecke in unendlichen Wirbeln, erweitert sich dann einmal zu einem See und scheint ganz still zu stehen, bis gegen den Schluß meistens die Geschwindigkeit in bedenklicher Weise wieder zunimmt, oder gar einige ganz unmotivirte Wasserfälle das Ganze unerwartet schnell zu Ende bringen. Die Form der Biographie, die Thackeray den meisten seiner Romane giebt — einer Biographie, in die der Biograph fortwährend sich selber redend einführt, ist der Hauptgrund jenes bald springenden, bald tastenden Fortschreitens, vor allem jener Retardationen, an denen die Thackeray'schen Romane Ueberfluß haben. Es giebt immer noch etwas zu rekapituliren, zu berichtigen, zu ergänzen. Diese Methode, die im Anfang etwas Gewinnendes hat, ermüdet auf die Dauer sehr, und macht die Lektüre besonders seiner letzten Werke: „Virginians" und „Philip" zu einer schweren Aufgabe.*) Dazu kommt, daß es den Thacke-

*) Es existirt das Fragment eines Romans, den Th. im März 1864, dem Jahr seines Todes, in dem von ihm gegründeten, damals aber bereits in andere Hände übergegangenen Cornhill Magazine zu veröffentlichen begann. Das Märzheft bringt das erste, das Maiheft das letzte, noch von seiner Hand corrigirte Capitel, das Juniheft ein paar Seiten mehr und eine Reihe von Noten, die man in seinem handschriftlichen Nachlasse fand. Der Roman war „Denis Duval" betitelt, sollte in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts spielen, den Amerikanisch-Englischen Krieg, die französische Revolution ꝛc. zum historischen

ray'schen Geschichten geht, wie den Kindern des Pfarrers von Wakefield: eine Familienähnlichkeit herrscht in den Physiognomien aller; und so kommt es, daß man diese Geschichten, in denen es sich ewig um Mein und Dein handelt, in denen die Leute ewig in Verzweiflung sind, wenn sie nicht zu Mrs. So und So Ball geladen werden, oder über eben diese Leute eben derselbe Spott, oft in eben derselben Form ausgegossen wird — daß man, sage ich, diese Geschichten willig aus der Hand legt, wie man ohne großes Bedauern aus einer bekannten Gesellschaft scheidet, besonders wenn man mit ziemlicher Sicherheit voraus weiß, daß man sie morgen wiederfinden wird.

Hintergrund und England, Frankreich, vielleicht auch Amerika zum Schauplatz haben. Die Englischen Bewunderer des Dichters behaupten, Denis Duval würde Thackeray's Meisterwerk geworden sein. Ich glaube kaum. So weit das verhältnißmäßig dürftige Fragment und die wenig ausgiebigen Noten einen Schluß auf das Ganze gestatten, hätte dieser Roman der Physiognomie des Dichters schwerlich einen neuen Zug hinzugefügt. Es sind die alten bekannten Typen, die alte biographische Manier, die alte utilitarische Weltanschauung, wie sie in dem Kopfe des Helden und Autobiographen Platz hat — eines Mannes, der viele Länder und Städte gesehen, sich aus einem Seeoffizier in einen Farmer verwandelt hat, und gelegentlich mit Genugthuung berichtet, daß, als er sich das letzte Mal in einer Reihe mit seinem Mastvieh wägen ließ, „er 14 Stein und drüber" gewogen habe. A. d. V.

Denn nicht nur die Geſchichten, die Konflikte, die Situationen wiederholen ſich bei Thackeray in verwirrender Weiſe, ſondern, wie ſich das eigentlich nach dem Geſagten von ſelbſt verſteht, auch die Perſonen. Beſonders iſt die Aehnlichkeit der Helden eine ganz auffallende: Arthur Pendennis, Clive Newcome, Harry Warrington in den Virginians, Philip Firmin — das iſt Alles Fleiſch von einem Fleiſch und Bein von einem Bein. Alle lieben ſie das Vergnügen, eſſen und trinken gut, wenn ſie können, ſind keine großen Denker, aber deſto ſtärkere Raucher, ſind etwas leichtſinnig, aber im Grunde die ehrlichſten Menſchen von der Welt und Gentlemen born and bred. Dann iſt in jedem Roman ein alter, witziger, cyniſcher Lord, der nur manchmal die Stelle mit einer nicht minder alten, nicht minder witzigen, cyniſchen Lady Dowager wechſelt, ein verſtändiger Mentor des unbeſonnenen Telemach in der Perſon eines um wenige Jahre älteren Freundes — und was dergleichen immer wiederkehrende Typen noch mehr ſind.

Dieſe Wiederholungen der Perſonen, die ſo weit gehen, daß manche dieſer Figuren unverändert, mit demſelben Namen ſogar, in zwei, drei Romanen auftreten, wird dadurch beſonders begünſtigt, daß Thackeray ſeine Romane immer in denſelben Schichten der Ge-

ſellſchaft ſpielen läßt. Wie er keine Tugendhelden und keine großen Verbrecher kennt, ſo weicht er den Extremen auf der geſellſchaftlichen Skala gefliſſentlich aus: Bettler und Könige kommen in ſeinen Romanen nicht vor. Auch ſind die Repräſentanten der hohen Ariſtokratie ſehr vereinzelt. Das Hauptkontingent für ſeine Perſonen ſtellt der mittlere Adel (die Baronetcy) das Banquier- und Großhändlerthum, und dann das Literaten- und Künſtlerthum, das aber nie von ſeiner intereſſanteren Seite, von Seite der inneren Kämpfe und des Ringens nach großen künſtleriſchen Zielen dargeſtellt wird, ſondern vielmehr ſtets von der Seite der materiellen Intereſſen, wo ſich dieſe Kreiſe wieder vielfach mit jenen erſteren berühren. Auch weiß der Dichter es immer ſo einzurichten, daß der Schriftſteller oder Maler aus einer ſehr reſpektabeln Familie ſtammt und ariſtokratiſche Verwandte hat, die ſich ſeiner weidlich ſchämen.

Dies Alles, wie ich es hier in flüchtigen Umriſſen zu ſkizziren verſucht habe, wird nun von Thackeray in einer Sprache vorgetragen, die den Kenner, wie den Laien entzücken muß, und in der That ein unumſtößlicher Beweis für des Mannes hohe epiſche Begabung iſt. Selten iſt die moderne engliſche Sprache mit ſolcher Virtuoſität und dabei mit ſolcher Reinheit geſchrieben

worden. Sein Wörtervorrath iſt außerordentlich, ſeine Phraſeologie reich und biegſam; und was beſonders für ſeine dichteriſche Begabung ſpricht: ſeine Bilder und Vergleiche ſind faſt immer trefflich, und werden mit jener Feſtigkeit durchgeführt, die nur die Hand deſſen hat, deſſen inneres Auge ſieht, was die Hand malt. Daß dieſe Bilder meiſtens eine humoriſtiſch-ſatiriſche Färbung haben, daß er gern die Schickſale alter Fabelhelden oder die großen Tragödiennamen auf ſeine modernen Menſchen anwendet und dadurch oft die köſtlichſten Wirkungen hervorbringt, verſteht ſich bei dem Humoriſten und Satiriker von ſelbſt. Wenn er z. B. den gefühlvollen Leſer verſichert, daß er lieber ſentimentale, als peſſimiſtiſch-ſatiriſche Töne anſchlüge, und dieſe Behauptung durch das Bild des Diogenes illuſtrirt, der in ſeiner Tonne bei der Lektüre einer ſentimentalen Novelle flennt; oder wenn er ein anderes Mal die ſtolze britiſche Tapferkeit unter dem Bilde eines Löwen verhöhnt, der den Tiger aus dem Walde zum Kampf herausfordert, in ſeiner Ungeduld eine Gans zerreißt, die ihm über den Weg läuft, und den Schweif einklemmt und ſich davon macht, als nun anſtatt des einen Tigers ſechs Tiger zwiſchen den Bäumen hervortreten — wer ſollte an dieſer liebenswürdig geiſtreichen Weiſe, die ſich nie widerwärtig-effekthaſcheriſch

aufdrängt, nicht seine Freude haben? wer unter diesen zierlichen Palmen und Sycomoren, in deren breiten Blättern sich närrische Vögel wiegen und neckische Aeffchen spielen, nicht die Wüstenweite vergessen, die man bis zur Oase durchwandern mußte?

Es war eine Zeitlang bei uns kaum möglich, Goethe's Namen zu nennen, ohne in demselben Athem Schiller's Erwähnung zu thun, und so scheint es jetzt unvermeidlich, Dickens heranzuziehen, wenn man von Thackeray spricht. Nun wäre mir in der That nichts lieber, als hier eine spezielle Vergleichung dieser beiden Autoren anstellen zu können, aus der auf so manchen Punkt des Verhältnisses vom Humor zur Satire, den ich nothgedrungen habe im Dunkeln lassen müssen, das wünschenswerthe Licht fallen würde. Leider bin ich gezwungen, auf diese dankbare Aufgabe zu verzichten; ich muß mich damit begnügen, auszusprechen, daß Dickens ebenso viel mehr Humorist ist, wie Thackeray Satiriker. Man halte nur die Pickwick-Papiere neben das Snob-Buch, und erinnere sich, was wir über das subjektive Kriterium des süßen und bittern Nachgeschmacks humoristischer und satirischer Werke festgestellt haben. Und dies gilt nicht minder für die lange Doppelreihe ihrer Romane, trotzdem in denen von Dickens unendlich viel mehr gesellschaftliches und moralisches Gesindel auftritt,

ja grimme Verbrecher ihr ſchauerliches Weſen treiben. Aber immer — oder doch faſt immer — und dies iſt der fundamentale Unterſchied zwiſchen Beiden — triumphirt bei Dickens die Liebe, ſo oft ihr auch freilich der Weg des Triumphes künſtlich genug geebnet iſt. Wenn Dickens den Menſchen zu definiren hätte, würde er ihn als ein Weſen bezeichnen, welches lieben kann und ſoll; während Thackeray's ceterum censeo iſt, „daß jedes Menſchenherz eine Bude ſei auf dem Eitelkeitsmarkt."

Dazu kommt, daß Dickens, der, als Humoriſt, die Aufgabe hat, die Idee in ihrer Verwirklichung im Einzelnen und Einzelſten zu zeigen, viel mehr durch die Phantaſie auf die Phantaſie, d. h. künſtleriſch wirkt, und die Karrikatur, das häßliche Ideal des Humoriſten, viel energiſcher handhabt, als Thackeray. Auch iſt in demſelben Maße der Faden ſeiner Geſchichten ſtraffer geſponnen, ſchon deshalb, weil er, ein größerer humoriſtiſcher Künſtler, jener längeren und kürzeren Parabaſen entbehren kann, in denen ſich der Satiriker mit ſeinem Leſer über die ihm unverſöhnlichen Gegenſätze von Idee und Wirklichkeit auseinanderſetzt.

Eines aber haben ſie nicht blos unter ſich, ſondern mit faſt der ganzen zeitgenöſſiſchen engliſchen ſchönen Literatur gemeinſam, das iſt die Abneigung, ſich in jene

Sphären zu erheben, in welchen es dem hochstrebenden Geiste erst wohl wird: in die Sphären des philosophischen, künstlerischen, politischen Denkens. Und mit dieser Scheu vor dem Geiste und seinen Thaten kommen sie freilich auch um die interessantesten Kämpfe, Konflikte, Irrungen und Triumphe des Herzens. Die Liebe eines geistvollen, eines genialen Menschen ist, wie sie auch manchen Trübungen ausgesetzt sein mag, welche die des Alltagsmenschen nicht kennt, auf der andern Seite auch einer Glorie fähig, welche die Liebe Jenes niemals umstrahlt; bietet auf jeden Fall dem Psychologen einen reicheren Stoff, als die eines vulgären Menschen, mag er auch äußerlich den Anstand und die Manieren eines Gentleman haben.

Und hier kommen wir zu dem Punkt zurück, von dem wir ausgegangen sind. Wir sprachen von dem Neide, mit welchem der deutsche Romanschriftsteller auf seinen englischen Bruder in Apollo blicke, und haben uns im Laufe dieser Untersuchungen über das Genie und die Werke eines der bedeutendsten englischen Dichter der Neuzeit überzeugt, daß nicht Alles Gold ist, was glänzt; wir haben gesehen, daß die unleugbar großen Vortheile, welche dem englischen Romanschreiber der Anblick einer Gesellschaft gewährt, die sich in festen Formen bewegt, auf der andern Seite durch den Zwang,

den eben dieſe Formen auf ihn ausüben, beinahe paralyſirt wird. Fügen wir hinzu, daß, wenn auch für unſere Väter jener Neid nicht ohne allen Grund war, das jetzt lebende Geſchlecht durchaus keine Urſache zur Verzweiflung hat. Wie die Metallfluthen auch augenblicklich durcheinanderkochen und oft ſeltſame Blaſen treiben — die Miſchung iſt im Fluß; die Glocke wird ſich geſtalten und wird Concordia heißen, wenn auch die endliche Form mit der heute beliebten vielleicht nicht ganz identiſch iſt. Dann wird aus dem großartigen politiſch-ſocialen Leben auch eine Fülle kräftigſten individuellen Lebens erblühen, und der deutſche Romanſchreiber wird genug zu thun haben, den reicher und immer reicher anſchwellenden Stoff zu bewältigen.

Freilich wird er dabei der alten Warnung nicht vergeſſen dürfen: daß es nichts hilft, die ganze Welt zu gewinnen, wenn man darüber Schaden leidet an ſeiner Seele! Die Seele des Deutſchen aber iſt die Liebe zur Wahrheit, die ihm den Muth giebt, in die tiefſte Tiefe zu tauchen, und ihn nicht ſchwindeln läßt auf der höchſten Höhe; die heilige Scheu der Schönheit in allen Geſtalten, mag ſie nun in Sammet und Seide glänzen, oder durch die Riſſe eines Bettlerkleides ſchimmern.

Dann, wenn der Deutſche die Seele ſeiner Seele

keuſch bewahrt, wenn er hochſinnig an ſeinen Idealen feſthält, und es ihm zugleich gelingt, was der ſterbende Fauſt als das Höchſte preiſt: auf freiem Grund mit freiem Volk zu ſtehen — dann — aber auch nur dann, werden wir aufhören, unſere Nachbarn zu beneiden, werden wir — gleich viel, ob idealiſche oder humoriſtiſche — Meiſterwerke ſchaffen; und unſere literariſchen Nachkommen werden die Schwierigkeiten kaum noch verſtehen, mit denen die jetzt Lebenden und Strebenden — ach! wie ſo oft vergebens ringen.

III.

Fritz Reuter.

keuſch bewahrt, wenn er hochſinnig an ſeinen Idealen feſthält, und es ihm zugleich gelingt, was der ſterbende Fauſt als das Höchſte preiſt: auf freiem Grund mit freiem Volk zu ſtehen — dann — aber auch nur dann, werden wir aufhören, unſere Nachbarn zu beneiden, werden wir — gleich viel, ob idealiſche oder humoriſtiſche — Meiſterwerke ſchaffen; und unſere literariſchen Nachkommen werden die Schwierigkeiten kaum noch verſtehen, mit denen die jetzt Lebenden und Strebenden — ach! wie ſo oft vergebens ringen.

III.

Fritz Reuter.

man bezahlt dem großen Manne nach seinen Ruhm und vergoldet ihm seine Lorbern.

Ich sage: so etwas gehört bei unseren gallischen Nachbarn und drüben bei unseren Vettern in England nicht zu den Seltenheiten; bei uns ist das anders. Bei uns giebt es keine Hauptstadt, aus der, als dem Centrum und Brennpunkte, die Strahlen des aufgehenden Lichtes nach allen Seiten zugleich bis an die fernsten Gränzen fliegen; bei uns giebt es keine tonangebenden Salons, welche den jungen Helden auf den Schild erheben und ihn allem Volke zeigen und allen Völkern. Bei uns geht es auf literarischem Gebiete ungefähr zu, wie in den Schlachten des Homer. Da drängt sich das Fußvolk schreiend und lärmend und erregt viel Staub; aber Niemand achtet seiner, am wenigsten die Muse, und namenlos sinken sie hinab zum Orkus. Dann kämpfen, über das Blachfeld weit zerstreut, einzelne Heroen, ein kühner Rosselenker hier, ein schnellfüßiger Achill dort, mit der Lanze dieser, mit dem Schwerte jener, mit fürchterlichen Feldsteinen ein Dritter. Aber Keiner kümmert sich um den Anderen, am wenigsten behält der große Haufe seine Helden im Auge. Thun sie gewaltige Thaten — wohl! Das ist ihre Schuldigkeit! Aber Dank und Lohn? Das fehlte noch! Und kommt es wirklich einmal zur Theilung der rühmlichen Beute,

gönnt Agamemnon nicht dem Achilleus die holde Briſäis; ſie zanken ſich fürchterlich, greifen zu den ſpitzigſten Federn, und beinahe immer fehlt es an der klaräugigen Athene, der Göttin der Weisheit, die dem erboſten Peliden zur rechten Zeit am blonden Haare zupft.

Dies iſt die Regel; aber es giebt Ausnahmen; es kommen einzelne Fälle vor, wo ganz Deutſchland, oder, wenn das zu viel geſagt ſein ſollte: wo der ganze Norddeutſche Bund wie mit Einem Schlage in ein vollſtändiges Begeiſterungsfieber für einen Autor hineingeräth; wo wir mit einer Einſtimmigkeit, die bei uns um ſo rührender iſt, je ſeltener ſie iſt, ſein Lob ſingen; wo alle Welt die Schriften des Gefeierten lieſt, nicht blos Damen, die von Natur „nichts Beſſeres zu thun haben", ſondern ſelbſt Männer, auf deren Atlasſchultern vielleicht das Wohl des Staates ruht; wo wir — und dies iſt das erhabenſte Opfer, das wir bringen können — ſeine Werke nicht, wie gewöhnlich, von guten Freunden oder aus der Bibliothek leihen, ſondern dieſelben kaufen für eigene Rechnung und Gefahr — und ſogar gebunden!

Die Wenigen nun, denen es gelungen iſt, die Herzen ihrer Nation ſo opferfreudig zu bewegen, wie bald wären ſie genannt! Ich habe hier glücklicher Weiſe nur Einen zu nennen, und es iſt gerade der, welcher in

Beziehung auf den äußeren Erfolg unzweifelhaft die erste Stelle beanspruchen kann: Fritz Reuter.

Oder wessen Name klänge vertrauter in Jedes Ohr? Wessen Werke fände man häufiger auf den Büchertischen der Salons, in den Händen der Leser aller Stände? wessen Werke würden häufiger aufgelegt, oder mit größerem Fleiße illustrirt, oder commentirt? Wer kann, wie er, sich rühmen, nicht blos von denen gelesen zu werden, für die er einzig geschrieben zu haben scheint und anfänglich ganz gewiß geschrieben hat, sondern mit nicht geringerem Eifer auch von der zahllosen Menge solcher, die aus seinen Büchern ein Studium im eigentlichen Sinne des Wortes machen, die sich erst mit Hülfe eines Wörterbuches das Verständniß seiner Dichtungen mühselig öffnen müssen?

Ein solches Phänomen, für das wir uns vielleicht an dem ganzen Himmel unserer Literatur vergebens nach einem zweiten Beispiele umsehen würden, ist zu auffallend, zu merkwürdig, als daß wir nicht das lebhafteste Verlangen empfinden sollten, die Bahn, welche es bereits durchlaufen, zu messen, und die, welche es noch dereinst durchlaufen wird, wenigstens annähernd zu bestimmen.

Zwar der eine Theil von Fritz Reuter's ungeheuren Erfolgen ist eben nicht räthselhaft, ist im Gegentheil

begreiflich genug, und gerade deshalb wollen wir an dieſem leicht zugänglichen, feſten Punkte mit unſeren Betrachtungen einſetzen und fragen: Was iſt und was muß Fritz Reuter ſeinen Landsleuten ſein?

Seinen Landsleuten im engeren Sinne nämlich, das heißt denen, für die noch heutigen Tages die Sprache, in der er geſchrieben hat, wahr und wahrhaftig Vater- und Mutterſprache iſt, das heißt alſo für die Mecklenburger und Pommern, und will man es ganz genau ausdrücken: die mecklenburgiſchen und pommer'ſchen Landleute, an welche das Widmungsgedicht ſeiner größten und vielleicht am meiſten geſchätzten, am weiteſten verbreiteten Dichtung: „Ut mine Stromtid", adreſſirt iſt.

Was Fritz Reuter für dieſe ſeine „leiwen Landslüd'" ſein muß und iſt, mag ſich freilich annähernd jeder ſagen, der ſeine Werke mit Liebe und erträglichem Verſtändniß geleſen hat; aber es wirklich wiſſen, ſo ganz nachfühlen in jedem Worte, in jeder Sylbe, in jedem leiſeſten Tone einer kaum angerührten Saite, in jedem muthwilligen Augenaufſchlage — das kann, meiner Meinung nach — mögen die Reuter-Verehrer in Köln oder Leipzig, ja, ſelbſt die in Berlin noch ſo eifrig dagegen remonſtriren —, doch nur jemand, der auf dem Boden gelebt, auf dem dieſe Geſchichten ſpielen, der mit den Menſchen, den Helden dieſer Geſchichten, manchen

Scheffel Salz gemeinsam verzehrt, der die Sprache, die sie sprechen, von Jugend auf hat sprechen hören und selbst gesprochen hat — mit Einem Worte: jemand, der, wenn nicht zu den „Landlüden", so doch wenigstens zu den „Landslüden" gehört.

Ich sage: meiner Meinung nach, und hätte sagen sollen: meiner gänzlich unmaßgeblichen Meinung nach, da ich nicht läugnen will und um des Folgenden willen nicht läugnen darf, daß ich selbst meine ganze Jugend und noch manche Jahre meines späteren Lebens auf jenem Boden, unter jenen Menschen verlebt habe, mithin berechtigt bin — wenn anders die Eindrücke der Jugend auf die Signatur des Wesens eines Menschen bestimmend wirken —, mich mehr als halb zu den Landsleuten des Dichters zu zählen.

Wie dem aber auch sein mag: ich will mit Hülfe dieser meiner Wissenschaft — die ich mir unter allen Umständen zu keinem besonderen Verdienste anrechne —, mit Hülfe von tausend und tausend mir lieber und trauter Erinnerungen, rückschauend in die Jahre, die da wären und nimmer wiederkehren, versuchen, zu sagen: welches der Zauber ist, der für seine „leiwen Landslüd', de Landlüd' in Mecklenborg und Pommern", über Fritz Reuter's Dichtungen ausgebreitet liegt, wie der würzige Brodem über einer frisch aufgeackerten Brache, wie das

goldne Sonnenlicht über einem im Sommerwinde wogenden Aehrenfeld.

Dieser Zauber ist der alte, der schon auf Homer's Gedichten für seine „lieben Landsleute", die Milesier und Phokäer, lag und noch auf allen Dichtungen gelegen hat, die das Publikum, für das sie gesungen oder geschrieben wurden, mächtig packten: der Zauber des Spiegels nämlich: die unwiderstehliche Anziehungskraft, die auf jeden Menschen, er sei auch, wer er sei, sobald er nur noch natürlich fühlt, sein eigen Bild ausübt: sein eigen Bild, dieser beseelte Schatten, dieser sonderbare Doppelgänger, dieses wunderliche Nicht-Ich, das, richtig angesehen, uns nicht blos klarer als alles Andere sagt, daß wir sind, sondern auch, was und wie wir sind. Ein Dichter, der seine Seele so zu einem hellen Glase schleift, in welchem sich Himmel, Erde und Luft und die Menschen seiner Heimath wiederspiegeln, kann seines Erfolges gewiß sein, und Fritz Reuter's Seele ist ein solcher Spiegel.

Es ist die Eigenschaft jedes Spiegels, daß er aufnimmt, was nur immer unter einem bestimmten Winkel in ihn fällt, und genau so ist es mit eines Dichters Seele. Du bist mein, sagt er zu allem, was er sieht, was er hört, was er selbst erlebt, was Andere erleben. Du bist mein, denn ich will nichts von dir, als dich

dir ſelbſt zurückgeben, dir deinen Platz anweiſen in der Reihe der Lebendigen, die ich an dir vorüberführe. Der Lebendigen und — der Todten, denn auch ſie ſind mein. Mein iſt die ganze Seele meines Volkes, wie ſie, ſich immer wieder neu erzeugend, in geheimnißvoller Folge von einer Generation auf die andere vererbt, ſtets die alte, und doch ewig jung, ſtets dieſelbe, und doch immer wieder eine andere.

So, als die Perſonifikation der Volksſeele müſſen wir uns jeden bedeutenden Dichter denken; und deshalb wäre es auch thöricht und vergeblich, bei dieſen Univerſal-Erben des ganzen Reichthums der Gedanken und Empfindungen, der geiſtigen und moraliſchen Errungenſchaften ihrer reſpektiven Nationen von Diebſtahl, von ordnungswidriger Aneignung fremden Eigenthums zu ſprechen. — Wenn man dieſen Proceß gegen mich anſtrengen wollte, ſagt Goethe irgendwo einmal bei Eckermann, müßte man mir auch alle Ochſen und Kälber anrechnen, die ich mein Leben lang aufgegeſſen habe. Nicht anders iſt es mit Fritz Reuter.

Er iſt, von dieſem Standpunkte aus geſehen, ein ganz ausſchweifender Compilator und rückſichtsloſer Plagiarius, nicht, oder doch gewiß nur in den allerwenigſten Fällen, an einer beſtimmten, nachweisbaren Perſon — die nebenbei gewiß keine literariſche iſt —,

aber eben an dem Volksgeiſte, an der Volksſeele. Welche landläufige Anekdote, und wäre es eine, die Meidinger rettungslos verfallen ſchien, hätte er nicht als gute Beute aufgegriffen und aufgefriſcht! Welches Läuſchen, welche Schnurre oder tauſendmal erzählte Jagdgeſchichte hätte er verſchmäht! Mit welchem Schimpf- und Scherzworte, wie ſie dort oben unzählig als alltägliche Münze courſiren, hätte er nicht gewuchert! Wann hätte es je einen Autor gegeben, dem es ſcheinbar ſo wenig darauf angekommen wäre, originell zu ſein! — der jene Ochſen und Kälber Goethe's (die geräucherten Gänſebrüſte und Spickflundern nicht mitgerechnet) mit ſolchem Behagen vor allem Volke öffentlich verzehrt hätte!

Das klingt wie Ironie und iſt doch keine; ich wiederhole: der Dichter war in ſeinem vollen Rechte, wenn er mit dieſer Kühnheit hineingriff in das Leben ſeiner Landsleute, wenn er ſich den ganzen Inhalt ihrer Intereſſen, Anſchauungen, ihres Gemüthslebens, ihres Geſchichten- und Anekdotenſtoffes aſſimilirte, ſich den vollen Schatz ihrer Sprüchwort-Weisheit, in welchen Jahrhunderte den Reichthum ihrer theoretiſchen und praktiſchen Erfahrungen niederlegten, zu eigen machte. Er war in ſeinem vollen Rechte, doppelt in ſeinem Rechte, da dieſer Stoff, bis er kam, wirklich ein herrenloſes Gut war, das wie Sommerfäden in der Luft

ſchwebte, oder beſſer und richtiger: die gemüthliche Atmoſphäre, in welcher dieſe Menſchen dahinlebten, wie es ihre Väter und Großväter gethan hatten, ohne auch nur den Verſuch zu machen, ihr geiſtiges und moraliſches Soll und Haben zu buchen.

Daß er ſo mit ſeinem Talente auf einen jungfräulichen Boden gleichſam trat, daß er Menſchen zu ſchildern bekam, die noch nicht hundert Malern geſeſſen hatten und am allerwenigſten gewohnt waren, vor ſich ſelbſt Komödie zu ſpielen — das iſt ein Zufall, für den Fritz Reuter ſeinem guten Sterne dankbar ſein mag.

Sehen wir uns dieſen Boden, ſehen wir uns dieſe Menſchen ein wenig näher an!

Wir ſind — in Mecklenburg und Neuvorpommern — auf dem Lande in des Wortes vollſter Bedeutung. Hier iſt Gebirge eine Fabel, und das Meer rauſcht nur von fern herein, wie, um das Gefühl, auf feſtem Boden, „auf dem Lande" ſich zu befinden, nur noch lebhafter zu machen. Die atmoſphäriſchen Niederſchläge, die auf der endloſen Fläche keinen Abfluß haben, ſickern in Gräben und kleinen Bächen unter verkrüppelten Weiden dahin und ſammeln ſich in Seen oder bilden große Moore, wo aus den ſchwarzen Torfgruben das Waſſer blinkt, das ſonſt verrätheriſch unter der Raſen-

und Haidekrautdecke lauert. Die Städte sind mit wenigen Ausnahmen ganz unbedeutend, und selbst in den bedeutenderen ist der Stand der Ackerbürger zahlreich vertreten. Der Ausdruck der Physiognomie der Landschaft ist eine gewisse Behaglichkeit und Behäbigkeit, ein träumerischer Friede, für den die überall verstreuten einzelnen Gehöfte, die sehr selten zu ganzen Dörfern zusammentreten und die noch dazu in vielen Gegenden durch sich dazwischenschiebende Streifen der großen Waldungen von einander getrennt sind, die recht eigentliche Wohnstätte scheinen. Freilich ist es oft genug nur ein Schein. An jenen von hohen Bäumen umragten stattlichen Häusercomplex, der fast immer der Hof eines Rittergutes oder einer Domaine ist, schließt sich eine Reihe von Hütten an, die man nicht sieht, bis man ganz nahe ist, und auch nicht wohl vorher sehen konnte, denn sie sind sehr niedrig und sehr klein und nur zu oft sehr schmutzig, mit erblindeten Scheiben in den winzigen Fenstern, und manchmal ist der obere Theil der jedenfalls nicht hohen Thür auch zugleich der Schornstein.*) Hier wohnen die auf das Gut gehörigen

*) Sollte diese Schilderung heute nicht mehr passen, so bitte ich gern um Entschuldigung; vor zwanzig, dreißig Jahren sah es zum Theil noch ärger aus, als ich hier angedeutet habe.
A. d. V.

Arbeiter, die sogenannten Kathenleute, deren Verhältniß zur Gutsherrschaft noch ziemlich stark nach der Hörigkeit des Mittelalters schmeckt und deren Lage deshalb — wie immer in solchen Fällen — unter einer wohlhabenden und wohlwollenden Herrschaft sehr gut, und ein ander Mal, unter einer verarmten oder geizigen, übelwollenden sehr schlecht, außerordentlich schlecht ist. Immer aber liegt eine Atmosphäre über diesen Gütern, die etwas Stilles, Einschläferndes hat, wie das Wogen der unendlichen Kornfelder, wie der Klang der Kirchenglocken, die weit hinein in das überall ebene Land schallen. Wer hier auch nur eine Zeit lang auf dem Lande gelebt hat, meint überall anderswo nicht auf dem Lande zu sein, wo eine zahlreiche Bevölkerung sich in großen Dörfern, die schon wie kleine Städte aussehen, zusammendrängt, wo hohe Fabrikschornsteine rauchen und die Locomotive nach allen Richtungen durch die Felder braust. Bis auf den heutigen Tag gehören in jenen Gegenden Fabriken zu den Seltenheiten, und wie lange ist es denn her, daß für den neuvorpommerschen Landmann die „Iserbahn" eine Fabel war!

Das ist das Land, und die Leute entsprechen diesem Lande. Zäh am Alten hangend, äußerst mißtrauisch gegen jede Neuerung, argwöhnisch gegen alles, was sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhebt, zu herab-

ſetzendem, manchmal hämiſche Tadel viel mehr geneigt als zu warmem Lobe, hartgeſottene Realiſten, voll craſſeſten Unglaubens gegen jedes Prophetenthum, ſchwerfällig in ihren Formen, langſam und breit in der Sprache, könnten ſie einen lebhaften Süddeutſchen zur Verzweiflung treiben und möchten überhaupt für Jeden, der ſie nicht genauer kennt, eine Menſchenrace von ſehr fraglicher Liebenswürdigkeit ſein.

Dem freilich, der ſie genauer kennt, zeigen ſie ſich in einem weſentlich anderen Lichte.

Da iſt kein unliebenswürdiger Zug, der nicht ſein liebenswürdiges Complement hätte. In dem zähen, conſervativen Boden des Hangens und Klebens an dem einmal Gegebenen, Hergebrachten treiben ein ausgebildeter Familienſinn, treue Freundſchaft und herzliche Liebe tief ihre zarten Wurzeln. Die Baſis jenes kalten, ablehnenden Weſens iſt ein ſehr geſunder Menſchenverſtand, dem ein X für ein U zu machen, merkwürdig ſchwer hält und für den die breite Sprache mit ihrem glücklichen Realismus das paſſendſte Vehikel iſt. Der Sinn für das Schöne und Große aber iſt wohl vorhanden, wenn er auch oft tief verſteckt iſt und ſich auch nicht ſelten gefliſſentlich verbirgt, trotzdem aber bei tauſend Gelegenheiten durchſchimmert, manchmal in der überraſchendſten Weiſe.

Ich ſtand einmal mit einem mir befreundeten Landmanne auf ſeinem Hofe in dem Augenblicke, als — es war an einem heißen Aerntetage und alle Welt war draußen auf den Feldern — eine ſchwarze, Blitze ſchleudernde Wolkenwand mit fürchterlicher Schnelle heraufzog, die plötzlich daher ſtürmende Windsbraut die Strohhalme auf dem Hofe zu Thurmeshöhe emporwirbelte und ein wolkenbruchartiger Regen praſſelnd und klatſchend niederſtürzte. Mein Freund blickte ruhig in den Sturm der entfeſſelten Elemente und ſagte, mehr mit ſich ſelbſt, als mit mir ſprechend: „Dat koſtet mi twedufend Dahler, aber ſchön is't doch."

Das einfache Wort iſt mir immer ſehr merkwürdig geweſen, weil es für das Weſen dieſer Menſchen ſo außerordentlich bezeichnend iſt. Sie reduciren die Erhabenheit eines Gewitterſturmes auf Thaler und Pfennige und haben für dieſelbe Erhabenheit, die ſie ſo ſcheinbar an die craſſeſte Proſa verrathen und damit rettungslos vernichtet haben, eine ſtarke poetiſche Empfindung.

Aber, wie geſagt: dieſe Poeſie ſteckt tief, ſo tief, daß Fremde ſie meiſt gar nicht finden, und ſie ſelbſt äußerſt verwundert ſein würden, wollte man ihnen dergleichen „Narrenspoſſen" andichten. Denn Niemand kann weniger geneigt und auch vielleicht geeignet ſein, über ſich ſelbſt zu reflectiren, ſich ſelbſt zu objectiviren,

als sie; sie, die einen Kummer, einen Schmerz jahrelang, vielleicht ihr Leben lang im Busen tragen können, ohne ihm jemals einen Ausdruck zu geben; sie, die selbst in der Freude stumm, oder, wenn sie laut sind — und sie können sehr laut werden —, es ganz gewiß ohne Reflexion sind. Daher haben sie auch selten eigentliche Kunstbegabung, außer für die Musik, diese innerlichste aller Künste.

Und nun lassen Sie unter diesen unreflectirten, im guten Sinne des Wortes naiven Menschen Jemanden auftreten, bei dem die Poesie nicht latent bleibt, der im Gegentheil, als Künstler, was in ihm lebt und was in ihnen lebt — denn er ist ja nur ein Theil von ihnen — in klar umschriebenen, mit hellsten Farben getränkten Bildern herausstellt, so mögen Sie sich nur schwer das Entzücken dieser Menschen vorstellen können, weil sie eben in Fritz Reuter's Werken sich nicht selbst im Spiegel sehen. Wenn Sie aber wissen wollen, was Fritz Reuter seinen „leiwen Landslüden" ist, dann müssen Sie eben einen dieser „leiwen Landslüd" seinen Fritz Reuter lesen sehen: wie er bei der Lektüre die Augenbrauen in die Höhe zieht, und dann wieder in sich hinein und das nächste Mal laut heraus lacht, und auf der folgenden Seite sich die Augen wischt, während seine Mundwinkel wehmüthig zucken. Und

wie sollte es anders sein! Hat er doch Alles, Alles, wie es da steht, selbst gesehen, gehört! Kennt er sie doch alle, diese Figuren: den armen Tagelöhner, den Kathenmann, den Inspektor, den Pachter, den Ackerbürger der kleinen Städte, den jüdischen Produktenhändler, den Rittergutsbesitzer, den Pastor — von Kindesbeinen an! Und, nein, wie ist es möglich, das ist ja doch Onkel Wilhelm, wie er leibt und lebt! Und gerade so schilt Tante Lowising, wenn sie bös wird! Und das ist Stining und Mining und Korling und Jöching, und das ist meine Frau! Und — na, dit is doch binah to dull: dit bin ik am Ende sülwst!

Dem Zeugnisse des Originals dürfen wir glauben, daß das Portrait getroffen ist. Und wie die Menschen, so ist die Landschaft, so sind Himmel und Erde mit Farben gemalt, daß die Naturwahrheit nicht höher getrieben werden kann. Das ist richtiges pommersches Aerntewetter; das ist richtiger mecklenburger Winterschnee! Und so, genau so sieht es auf dem Lande aus: auf dem großen, adeligen Hofe, auf den wir vorhin einen Blick geworfen, mit seinen riesigen Scheunen, Viehhäusern und Pferdeställen, dem Herrenhause, hinter dem der alte Garten mit den hohen Bäumen sich vornehm ausbreitet; — auf dem Hofe des kleinen Pachters, wo Alles ein wenig näher an einander rückt und die

Passage, selbst bei trockenem Wetter, nur dem derben Bauerstiefel, der vor nichts zurückschreckt, möglich ist. So sieht es in dem reinlichen Pastorhause aus, so in der rauchigen Kathenwohnung — mit Einem Worte: wohin auch der pommersche und mecklenburgische Leser seinem geliebten Autor folgt — überall hat er festen Boden unter den Füßen, überall darf er sich zu Hause fühlen, denn der Autor selbst ist überall zu Hause, sogar in den kleinsten Einzelheiten der Landwirthschaft, die er gründlich kennt, daß er sich selbst in den Augen so gewiegter Beurtheiler nie die mindeste Blöße giebt.

Und was nun das Entzücken des heimischen Lesers über diese heimischen Geschichten vollkommen machen muß, ist, daß dieselben ihm nicht in dem vornehmen Hochdeutsch, der Sprache der Kirche, der Schule, der Gerichte, des Landrathamtes und der Controlversammlungen, erzählt werden, sondern in seinem vielgeliebten Platt, welches nicht blos die Knechte und Mägde, sondern auch die Bewohner des Herrenhauses, wenn sie unter sich sind, sprechen, und welches so recht eigentlich seine Vater- und Muttersprache ist.

So decken sich Inhalt und Form vollständig, und wie jener sich durch Sachwahrheit auszeichnet, so glänzt diese nicht minder durch Korrektheit und Fülle. Auch in diesem Punkte dürfen wir uns auf die Aussage der

Experten verlaſſen. Sie können von jedem Plattdeutſchen hören, daß Reuter's ſprachliche Virtuoſität bewundernswerth iſt, daß, wer ſeine Mutterſprache auch noch ſo gut zu kennen glaubt, noch immer von ihm lernen kann, daß er aus dem allertiefſten Born der Sprache geſchöpft hat. Fügen wir noch hinzu — worauf wir in einem anderen Zuſammenhange zurückkommen werden —, daß er dieſe Sprache fixirte, indem er ſie, die ſonſt nur noch geſprochene, niederſchrieb, ſo haben wir endlich alles beiſammen, was Fritz Reuter ſeinen lieben Landsleuten, den Landleuten in Mecklenburg und Pommern, iſt und ſein muß. Man ſagt von Homer: er habe den Griechen ihre Götter gegeben — ein prachtvolles Geſchenk, das der moderne Dichter in einem unmythologiſchen Zeitalter auf ein beſcheideneres Maß reduciren mußte. Fritz Reuter gab ſeinen Landsleuten — ſie ſelbſt, gab ihnen ihr eigenes Conterfei.

Indem wir uns bemühten, aufzuzeigen, was Fritz Reuter ſeinen Landsleuten iſt, und dabei immer und immer wieder den provinciellen Charakter ſeiner Thätigkeit hervorheben mußten, ſcheinen wir uns die Erklärung des doch nicht minder offenkundigen Factums ſeiner gewaltigen Popularität weit über die Gränzen ſeiner engeren Heimath hinaus weſentlich erſchwert, ja, faſt unmöglich gemacht zu haben.

Dennoch, da, wenn wir dem Philosophen trauen dürfen, alles, was ist, vernünftig ist, so muß sich doch auch für alles eine vernünftige Erklärung finden lassen, und wir dürfen also getrost an die Beantwortung der zweiten Frage herantreten: Was ist Fritz Reuter seinen Landsleuten im weiteren Sinne, was ist er dem Leser, der kein Mecklenburger oder Pommer und auch kein Landmann, vielleicht überhaupt gar kein Mann, sondern eine Frau oder Fräulein ist, die sich auf dem Parquet, sagen wir, eines Berliner Salons mit vollendeter Grazie bewegt und so sich auch zweifellos auf dem Düngerhofe einer mecklenburgischen Bauernwirthschaft bewegen würde, nur daß sie leider niemals dort und überhaupt in ihrem Leben nicht auf dem Lande gewesen ist, man müßte denn eine Villeggiatura in Interlaken oder am Genfersee „auf dem Lande" nennen?

Oder sollten wir dem Philosophen auch nicht ganz trauen dürfen und sollte nicht alles, was ist, ganz vernünftig sein, z. B. die immense Begeisterung für Fritz Reuter in gewissen Kreisen? Die Begeisterung, besonders, wenn sie immens wird, pflegt es ja so wie so mit der Vernunft nicht allzu genau zu nehmen. Hat man es nicht schon erlebt, daß sie sich auf manche Dinge und Personen wirft aus keinem anderen Grunde, als weil sie Mode sind, und dabei alle Stadien bis

zum Schwindel, zum vollkommenen Schwindel durchläuft, in welchem der Patient nicht nur nicht mehr weiß, wo ihm der Kopf steht, sondern selbst nicht einmal, ob er überhaupt noch einen hat? Und so wäre es ja wohl möglich, daß eine oder die andere schöne Seele zum Reuter-Enthusiasmus gekommen wäre, sie wüßte selbst nicht, wie, es hätte denn durch Contagium aus einem Salon in den anderen sein müssen; — es wäre möglich, daß Fritz Reuter in einer Gesellschaft vorgelesen würde, wo ihn von den zwanzig Anwesenden nur Einer versteht, und der Eine mißversteht, und beim Schlusse doch Alle einig wären, daß ein solcher Dichter noch gar nicht da gewesen sei: so naiv, so humoristisch, so pathetisch, so — mit Einem Worte — himmlisch! Und welches Glück, daß der Mann doch wenigstens Plattdeutsch geschrieben hat, in einer Sprache also, die man schon deshalb kennt, weil man doch am Ende Englisch von Grund aus kennt — mit dem das Plattdeutsche eine Aehnlichkeit — nein! Sie glauben es nicht, eine wie große Aehnlichkeit hat!

Wenn er nun Chinesisch geschrieben hätte! Man würde auch damit fertig werden, wenn es sein müßte — natürlich — aber —

Aber reden wir ernsthaft! Reden wir nicht von Möglichkeiten, wo wir leider nur von traurigen Wirk-

lichkeiten zu ſprechen haben; nehmen wir an, was wir dürfen, daß, abgeſehen von jenen gewiſſen Kreiſen, die Begeiſterung für Fritz Reuter überall ſonſt echt, vollkommen echt iſt, und ſagen wir, was nach unſerer Anſicht durchaus genügend dieſe Begeiſterung erklärt.

Hier nun treffen wir zuerſt auf die Wahrnehmung, daß ein guter Theil des Reizes, welchen die Reuterſchen Dichtungen auf die übrigen Leſer ausüben, in einem Umſtande liegt, der das genaue Gegentheil des Grundes iſt, welcher die mecklenburgiſchen und pommerſchen Land- und Landsleute an ihren Dichter feſſelte. Für dieſe war es, wie wir ſahen, der Zauber des Spiegels, die Befriedigung, die ſie empfanden, ſich ſelbſt zu ſehen; für jene iſt es die angenehme Empfindung, ſich ſelbſt nicht zu ſehen, ſich ſelbſt nicht zu haben, ſich ſelbſt einmal gründlich los zu werden.

Dies ſcheint ein Paradoxon und iſt doch keines, iſt vielleicht nur der einfachſte Ausdruck einer gewiſſen melancholiſchen, aber nicht immer reizloſen Stimmung, welche für jede hochcultivirte Geſellſchaft charakteriſtiſch iſt und ſich am beſten vergleichen läßt mit der Sehnſucht nach friſcher Luft, die man empfindet, wenn man längere Zeit in der eingeſchloſſenen, beängſtigenden Zimmerluft ſich aufgehalten hat.

Eine ſolche Stimmung hat, auch wo ſie noch nicht

geradezu krankhaft ist, immerhin etwas Pathologisches. Sie ist die Reaction unserer gesunden Säfte gegen die gewaltsam gesteigerte Thätigkeit des Gehirns auf Kosten des übrigen Organismus; gegen die nervöse Reizbarkeit auf der einen, die Abstumpfung der Uebersättigung auf der anderen Seite; gegen das tödtliche Einerlei einer Arbeit, die, in Folge der immer fortgesetzten Theilung, stets einseitiger und unerquicklicher wird und mit deren Einerlei die verwirrende Vielheit der Eindrücke, die von allen Seiten auf uns einstürmen, in dem unvereinbarsten, widerwärtigsten Gegensatze steht. Aus diesen, wie es scheint, nothwendigen Consequenzen jeder hohen Civilisation — der dumpfen Zimmerluft, die uns den Kopf benimmt, das Auge trübt, die Brust beklemmt, den Puls bald fieberhaft beschleunigt, bald erschreckend verlangsamt — wollen wir uns wenigstens hinausträumen, wenn die Verhältnisse es schlechterdings nicht verstatten, uns thatsächlich hinauszureißen.

Man hat es zu allen Zeiten gethan, so oft es den Menschen in ihrer Gottähnlichkeit gar zu bange und beklommen wurde.

Oder was wären die Eklogen des Virgil, die Oden, in denen Horaz die Freuden des Landes besingt, „wo die gewaltige Fichte und die hellschimmernde Pappel

ihre Schatten liebend vereinigen" — was wären sie anders, als die Träume eines Gefangenen der Cultur!

Kommt noch hinzu, wie das nur zu oft der Fall ist, daß jene dumpfe Luft einer überreizten Civilisation innerhalb der engen Wände des Absolutismus und der Polizeiwirthschaft verdickt und vergiftet wird, so nehmen die Träume immer phantastischere Gestalten an, die, wie bei Geßner, im weichen Nebel der Schäferempfindsamkeit zerfließen, oder sich bei Bernhardin de St. Pierre exotische Blumen in's Haar flechten, oder bei Rousseau zu Troglodyten werden, oder sich mit Goethe's Werther das pochende Gehirn durch einen Pistolenschuß zertrümmern.

Wir klügeren Söhne nun eines realistischen Jahrhunderts, die wir die Damon und Phyllis einfach lächerlich, die Paul und Virginien mindestens manierirt, die Naturmenschen unmöglich und das Erschießen bedenklich finden, haben unseren idyllischen Träumen eine verständlichere und greifbarere Form gegeben: die Form der Dorfgeschichte; und die Verbreitung dieser Dichtungsart über fast alle Nationen Europas könnte für einen Pessimisten allein den Beweis liefern, daß Europa nichts als ein einziger großer Kerker ist.

Und da ist es wohl nicht von ungefähr, daß wir Deutschen nach dieser Richtung hin allen anderen

Nationen den Rang ablaufen. In der That wird bei uns das Ueberwuchern der Dorfgeſchichte, außer durch jenen oben angeführten Grund, der mehr oder weniger auf alle Kulturvölker zutrifft, durch einen zweiten bedingt, der leider für uns allein Geltung hat. Für uns reichten nämlich die allgemeinen Leiden einer geſchminkten, hektiſchen Civiliſation, die Uebel eines im beſten Falle aufgeklärten, in jedem Falle unleidlichen Despotismus noch nicht aus; für uns mußte noch die Schande der Zerſplitterung der Nation in ſo und ſo viele Herrenländer und in Folge deſſen die Schmach der politiſchen Ohnmacht hinzutreten.

Deshalb konnte uns unſere klaſſiſche Literaturperiode, ſo ſiegreich ſie auch gegen die Unnatur zu Felde zog, keine volle nationale Befriedigung gewähren. Sie hatte uns ſtatt der Karrikatur mit Zopf und Perrücke den ſchönen, nackten Menſchenleib gegeben, aber nur zu oft war es eine Statue, in deren Marmorbruſt kein warmes deutſches Herz ſchlug. So träumten denn die Romantiker weiter von der blauen Blume, die ſie tief im Mittelalter hinter den farbenſtrahlenden Fenſtern katholiſcher Dome ſuchten. Sie haben ſie freilich auch dort nicht gefunden; aber dieſes Sichverſenken in unzweifelhaft deutſche Art und Kunſt, die daraus hervorblühenden Literatur- und Sprachſtudien, die Durchforſchung

der heimischen Sagen und Rechtsalterthümer, der Aufbau einer deutschen Grammatik von den höchsten Gesichtspunkten und mit einer das Große wie das Kleinste umfassenden Gelehrsamkeit — das alles hat doch mächtig geholfen zur Vertiefung unseres nationalen Lebens und unserer Literatur. Denn von der aus jenen Studien gewonnenen Einsicht, daß nur eine Nation, die wahrhaft eine Nation ist, eine nationale Literatur und Kunst haben könne, bis zu der anderen, daß Literatur und Kunst ihre Stoffe aus der Nation, und zwar aus der seienden, gegenwärtigen nehmen müssen, weil nur, was dem Leben entnommen ist, wiederum lebenskräftig sei — bis zu dieser Einsicht, sage ich, und zu dem Versuche, diese Einsicht zu bethätigen, waren nur noch wenige, wenn auch keineswegs mühelose Schritte.

Unsere ganze moderne Literatur ist dieser Versuch. Ueberall trachten die besseren Köpfe danach, den Inhalt der Zeit zum Ausdrucke zu bringen, die Probleme zu fixiren, um deren Lösung es sich handelt, nebenbei gleichsam ein Inventarium der noch vorhandenen lebenskräftigen nationalen Elemente aufzustellen — mit Einem Worte, zu dem Tempel einer wahrhaft volksthümlichen Literatur wenigstens den Aufriß zu machen und die Bausteine zusammenzutragen.

Und hier nun treffen wir zum zweiten Male auf die Dorfgeschichte.

Jenes treffliche Wort nämlich, das merkwürdiger Weise, nachdem es ausgesprochen, hier und da eine nicht immer einsichtsvolle Opposition hervorgerufen hat, das Wort: „der deutsche Roman solle das Volk bei seiner Arbeit aufsuchen", lebte schon längst unausgesprochen in den Köpfen der Besseren, war schon längst befolgt worden. Und wie wäre es anders möglich gewesen! Wenn man das deutsche Volk schildern wollte — und man hatte die ehrliche Absicht —, wo in aller Welt sollte man es suchen und finden, als bei der Arbeit! Denn das deutsche Volk ist ein im strengsten Sinne arbeitsames und arbeitendes Volk. Indem man nun an die Schilderung dieses Volkes von Arbeitern ging, mußte man mit Vorliebe den Typus wählen, wo die Sache am handgreiflichsten zu Tage lag und wo die Schilderung verhältnißmäßig einfach war, das heißt: den Arbeiter des Feldes, den Landmann, den deutschen Bauer. Hier war kein Irrthum über das Volksthümliche des Stoffes möglich: man hatte gleichsam das Volksthum auf den einfachsten Ausdruck reducirt. Hier war es erkennbar in ganz individuellen Sitten, Gebräuchen, in der Lebensweise, Tracht, Sprache. Nicht zum wenigsten in der letzteren. Das

Hochdeutsche, nachdem es Weltsprache geworden, hatte nothwendig manches Charakteristische eingebüßt; in den Dialekten aber besannen wir uns gleichsam wieder auf uns selbst, wie man sich an dem sonneverbrannten, halb fremd gewordenen Gesichte eines aus der Fremde heimkehrenden Bruders wieder auf das alte, bekannte Familiengesicht besinnt. Das war wie ein Sonnenblick aus unserer Jugend, wie das Rauschen des Waldes, das unser Knabenherz durchschauert — das Rauschen der deutschen Eichen und der deutschen Tannen!

Und indem nun die Dorfgeschichte nach einander beinahe alle Stämme, die Arndt's deutsches Vaterlandslied katalogisirt, an ihren heimischen Heerden aufsuchte und, ohne es zu wollen, ganz von selbst, durch die bloße Nebeneinanderstellung die Aehnlichkeit in der Unähnlichkeit, den Familienzug, der durch alle durchgeht, aufzeigte; aufzeigte, daß die Deutschen wahr und wahrhaftig, nach den Worten des Dichters, ein Volk von Brüdern seien, hat sie der politischen Bewegung, die sich jetzt eben vollzieht, mächtig vorgearbeitet. Es ist mehr als Phrase, wenn ich sage, daß die friedlichen Dorfgeschichtenschreiber jene famosen Annexionen, von denen jetzt die Welt voll ist, schon vorher in ihrer Weise vollzogen hatten, und daß die siegreichen Heere

auf den Bahnen geschritten sind, die ihnen jene Apostel des nationalen Gedankens vorher geebnet.

Zu diesen Aposteln, deren stilles Wirken Kosten an Gut und Blut weiter nicht verursacht hat, gehört auch Fritz Reuter.

Und zwar gehört er in die erste Reihe; sein Name muß unmittelbar neben den klangvollsten der Gilde genannt werden. Wie Gotthelf uns die schweizer Bauern, Immermann den Westfalen, Auerbach den Schwarzwälder kennen gelehrt hat, so hat uns Fritz Reuter seine Heimath erschlossen. Und wahrlich für kein anderes deutsches Vaterland war dieser Liebesdienst so nothwendig, wie gerade für das zollschrankenumgebene Mecklenburg, in welchem die Ueberreste des mittelalterlichen Feudalismus sich so trefflich conserviren wie die Pyramiden und Mumien in der trockenen Luft Aegyptens, wo Fuchs und Hase noch in guter alter Weise von rothberockten Junkern mit der Meute zu Tode gehetzt werden, wo der Stock noch sein ehrwürdig-absolutes Regiment führt und der Schulmeister aus höheren Kulturgründen schlechter situirt ist, als der Tagelöhner.

Aber von diesem Mecklenburg — dem Mecklenburg der Stockjunker und des Junkerstockes — hat er nur einmal den Vorhang weggerissen mit einer vor Erregung

bebenden Hand und hat uns ein schauerliches Nachtstück gezeigt, auf welchem der Knecht, der den Herrn erschlagen, im Winterwald der heimischen Erde flucht, die ihm „kein Hüsung" gewähren wollte. Dann hat er den Vorhang wieder fallen lassen, um ihn nicht wieder zu heben; und hat uns dann sein liebes Vaterland gezeigt mit den lieben, wunderlichen, treuherzigen Menschen, das Mecklenburg der Franz von Rambow, der Karl Hawermann, der Fritz Triddelfitz, der „Vadder Swart" und „Vadder Witt". Und wenn Mecklenburg-Schwerin Sodom und Mecklenburg-Strelitz Gomorrha wäre, und es lebte da nur Ein Gerechter, und dieser Gerechte hieße „Entspecter Bräsig", welcher noch so erzürnte Donnergott würde seinem Zorn nicht Einhalt gebieten und sein angesammeltes Material an Feuer und Schwefel auf eine bessere Gelegenheit versparen!

Das ist die patriotische Bedeutung von Fritz Reuter's Dorfgeschichten. Ihre heilende Kraft für kulturüberbürdete Seelen liegt nicht minder offen zu Tage.

Freilich für diejenigen, welche sich, selbst wenn sie ausnahmsweise ehrlich sein wollen, noch belügen; für die, welche noch den Frühling schminken und sich Polsterfauteuils in die grüne Wiese schieben müssen; für hohe Herrschaften, die auf die Mühle hinaus fahren, um ein ländliches Abendbrod zu sich zu nehmen, das der fran-

zösische Koch bereitet hat — mit Einem Worte, für alle Humbugs und Schwindler, Pharisäer und Heuchler der Einfachheit und Wahrheit ist Fritz Reuter nichts. Er ist nur für die, welche Gott aus vollem Herzen danken, wenn sie der parfumirten Langenweile der Salons, dem öden Geklingel geistreicher Conversation, dem Bim-Bam politischer Kannegießerei, der hirn- und nervenzerrüttenden Arbeit wirklich einmal entfliehen können, um unter harmlosen Menschen harmlos zu sein und in Feld und Wiese die müde Brust mit gesunder, frischer Luft anzufüllen. Für diese aber ist Fritz Reuter geradezu unschätzbar. Welch strotzende Gesundheit ist dies! Welche ausgelassene Heiterkeit bei allem tiefinnerlichen Ernst! Welcher ehrliche Haß aller Phrase! Welcher treue Muth, die Dinge bei ihrem Namen zu nennen, welcher Abscheu vor aller falschen Sentimentalität! O ja, er kann sentimental werden, und sogar sehr und sehr leicht, aber selbst diese Sentimentalität ist noch gesund, wie man es gerade bei besonders vollkräftigen und vollblütigen Menschen hat, daß ihnen die Thränen leichtlich in's Auge kommen. Ihn hat sein gesundes Gefühl, die herzliche Liebe, die er für seine Helden hegt, fast durchweg vor den Fehlern so vieler seiner bukolischen Brüder bewahrt, welche die philosophische Pedanterie, die gesellschaftliche Verschrobenheit,

denen wir gerade entfliehen wollen, in ihre Dorfgeschichten mit hinüber nehmen. Ja, es darf nicht verschwiegen werden, daß er manchmal, um nicht in diese Fehler zu verfallen, in das andere Extrem geräth und uns bei den Düngerhaufen und sonstigen wirthschaftlichen Nothwendigkeiten seiner Pachthöfe länger verweilen läßt, als unbedingt nöthig. Indessen, diese Dinge gehören doch schließlich dahin und duften für unverwöhnte Nasen ganz gewiß nicht so schlecht, wie die parfumirten Räucherkerzen, mit denen Andere die gesunde Luft, die über Dorfgeschichten und in Dorfgeschichten wehen soll, verpesten.

Lassen Sie uns, meine Damen und Herren, an dieser Stelle einen kurzen Rückblick auf den bisherigen Gang unserer Betrachtungen werfen.

Wir haben die Fragen: Was ist Fritz Reuter seinen Landsleuten im engeren Sinne? Was ist er dem großen Publikum? zu beantworten gesucht, und indem wir dabei eines nach dem anderen die Verdienste, welche er sich um jene und um dieses erworben, gebührend hervorhoben, das Räthsel seiner ungeheuren Popularität, wenn ich nicht irre, annähernd gelöst.

Aber der Kreis der Betrachtungen, die sich dem, welcher von dem Studium Reuter's herkommt, erschließen, ist damit noch nicht durchmessen. Der Dichter

ſelbſt würde am wenigſten zufrieden ſein, wollten wir hier abbrechen. Wir haben ihn bis hierher eigentlich nur immer unter dem Geſichtspunkte des Intereſſes geſehen, des Intereſſes, welches er ſeinen Landsleuten, welches er den Anderen abnöthigte. Dieſes Intereſſe brauchte durchaus kein äſthetiſches zu ſein und iſt faktiſch zum großen Theil kein äſthetiſches: iſt ein egoiſtiſches hier, ein patriotiſches dort, ein pathologiſches im dritten Falle. Nun wird es zu allen Zeiten Schriftſteller geben, die einem oder dem anderen Bedürfniſſe der Zeit entgegenkommen, die deshalb eine Zeit lang von ihrer Nation auf den Händen getragen werden, um, wenn eine andere Conjunctur eintritt, eben ſo ſchnell, wie ſie geſtiegen ſind, der Vergeſſenheit anheimzufallen. Wird dies auch Fritz Reuter's Loos ſein? Werden unſere Kinder und Kindeskinder ſich um ihn ſo wenig kümmern, wie wir um ſo manche, bis auf die Namen Vergeſſene, die das Entzücken unſerer Väter und Großväter waren? Oder, um alles dies zuſammenzufaſſen — und dies iſt die dritte und letzte der Fragen, die wir zu beantworten haben —: Was iſt Fritz Reuter als Dichter, als Künſtler? Was iſt er der deutſchen Literatur?

Dieſe Frage gehört auf das äſthetiſche Forum, auf das wir jetzt den gemüthlichen Dorfgeſchichtenſchreiber

citiren müſſen, weil nur hier über Sein oder Nichtſein, Lebenbleiben oder Vergeſſenwerden einer literariſchen Erſcheinung entſchieden werden kann.

Denn der für den gemeinen Gebrauch beſtimmten oder ſonſt kunſtloſen Gefäße, und wäre ihr augenblicklicher Nutzen oder ihr materieller Werth noch ſo groß, achtet man nicht; man kann ſie eben immer wieder ſchaffen und haben, und Gold und Silber verliert auch als unförmlicher Klumpen ſeinen Werth nicht; die wahrhaft kunſtvollen aber, gleichviel aus welchem Metalle oder Stoffe und ob ſie nutzbar ſeien oder nicht, überantwortet eine Generation pietätvoll der anderen zu ewiger Aufbewahrung; und gingen ſie verloren, und wird die Aſchendecke, unter der ſie Jahrtauſende verborgen lagen, entfernt, ſo ſind ſie ſchön, wie am erſten Tage, an welchem ſie vollendet aus der Hand des Künſtlers hervorgingen.

Sind Fritz Reuter's Werke ſolche kunſtvolle Gefäße, deren Werth für immer geſichert iſt? Wir wollen die Frage nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen beantworten, wie die vorhergehenden.

Oder wäre ſie vielleicht ſchon beantwortet? Steht nicht geſchrieben von der Hand Jemandes, der in dieſen und anderen Dingen wohl als Autorität gelten kann: daß, wer den Beſten ſeiner Zeit genug gethan, gelebt

habe für alle Zeiten? Und haſt Du nicht ſchon ſelbſt zugegeben, daß es auf die Koſtbarkeit des Materials oder, um es äſthetiſcher auszudrücken: auf den Inhalt nicht ankomme, wenn dieſer Inhalt nur vollkommen zur Erſcheinung gelangt? Und daß dies bei Fritz Reuter der Fall ſei, dafür hatten wir ja die Zeugenausſagen ſeiner eigenen Landsleute, die ſich in ihrem Conterfei Zug für Zug wiedererkannten! Soll der Schilderer der Sitten und Zuſtände armer Dörfler, der Kundige ihrer Herzen weniger gelten, als der Maler, der uns ein „Stillleben" malt, oder ein Fruchtſtück, oder ein Viehſtück, oder — ja, was ſind denn ſo manche Gemälde jener niederländer Meiſter, die man mit Gold aufwiegt und in den Galerieen als Kleinodien aufbewahrt, anders, als gemalte Dorfgeſchichten? Und iſt bei unſerem Reuter nicht noch eine ganz andere Nahrung für Geiſt und Gemüth, als bei jenen Malern, deren Bemühen nur zu oft darauf hinausläuft, mit einer Virtuoſität ohne Gleichen die baare, nackte Wirklichkeit, ja, manchmal Gemeinheit zu fixiren?

Gemach, gemach, eifriger Freund! So viel ich ſehen kann, ſtimme ich mit dir vollkommen überein; aber weshalb ſo mit der Thür in's Haus? Komm, laß uns Alles der Ordnung gemäß unterſuchen, wie es ſich für

diejenigen ſchickt, welche in kunſtphiloſophiſchen Dingen ein Urtheil fällen ſollen.

Zuerſt wäre da zu unterſuchen, was es mit jener nun ſchon zu wiederholten Malen rühmend hervorgehobenen Naturtreue der Reuter'ſchen Schilderungen für eine Bewandtniß hat.

Ein Portrait, weil es ähnlich iſt, iſt darum noch kein Kunſtwerk. Auch das Portrait läßt, wie Leſſing anzumerken nicht vergißt, ein Ideal zu; erſt ein ſolches Ideal-Portrait iſt ein Kunſtwerk.

Worin unterſcheidet ſich nun ein ſolches Ideal-Portrait von dem Machwerke eines gewöhnlichen Kopiſten? Darin, daß der Rohſtoff der Wirklichkeit durch den Geiſt des Künſtlers hindurchgegangen und auf dieſem Wege alles, was ihm von Zufälligem, Gleichgültigem anhaftete, verloren hat, ſo daß nichts übrig bleibt, als was wirklich die Idee, das Urbild — hier das Urbild des betreffenden Individuums — ausdrückt. Dies iſt der Zauber, welcher die Portraits eines Velasquez, eines Titian, eines Van Dyck umwittert und ihnen ihren ewigen Werth verbürgt. Dieſe Portraits gelten, wenn man will, gar nicht dem Individuum, das dem Maler ſaß, ſondern der Gattung, dem Typ, welche das Individuum repräſentirte, und ſo kann ihnen

die Zeit, die das Individuum ſterben läßt, aber die Gattung immer wieder reproducirt, nichts anhaben.

Solche typiſche oder Gattungsbilder nun kann der bloße Kopiſt, der überall da zu Ende iſt, wo ihn das Vorbild im Stiche läßt, gar nicht ſchaffen; das kann nur der Künſtler. Oder dieſes Schaffen-Können iſt eben ſeine Künſtlerſchaft, und dieſer Prozeß iſt, mutatis mutandis, in allen Künſten derſelbe; nicht blos die Geſtalten des Malers, des Bildhauers, auch die des Dichters, falls er ein Künſtler iſt, ſind immer ſolche typiſche oder Gattungsbilder.

Sind das die Fritz Reuter'ſchen Geſtalten?

Die Beantwortung dieſer Frage iſt bei ihm ſchwieriger, als bei manchem Anderen, weil ſeine Geſtalten ſo keck gezeichnet, mit ſo kräftiger Farbe gemalt, mit einem ſolchen Reichthume ſcheinbar durchaus individueller Züge ausgeſtattet ſind, daß ſie gleichſam aus der Leinwand herauszutreten, daß ſie gar nicht mehr der Kunſt, ſondern dem wirklichen Leben anzugehören, demſelben wenigſtens von Kopf bis zu Fuß mit allen Einzelheiten entnommen ſcheinen. Dies iſt aber, wenn man genauer hinſieht, eben nur ein Schein. Es kommen Fälle vor, wo Reuter wirklich nur kopirt hat, ſo beſonders häufig in ſeinen „Läuſchen und Rimels", die deshalb auch nicht ſelten gänzlich aus der Kunſt her-

ausfallen und, wie Photographieen nur für den Photographirten und seine speziellen Freunde und Verehrer, so auch nur für die, an welche sie adressirt sind, also für die mecklenburgischen Landleute und Kleinstädter, ein Interesse haben. Aber diese Fälle gehören doch zu den Ausnahmen. Fast alle Gestalten in der „Reise nach Belligen", in „Hanne Nüte", „Kein Hüsung", in „Ut mine Stromtid", in „Durchläuchting" sind typisch. Ja, selbst in den Stücken, die Abschnitte seines Lebens und was daran hängt zum Vorwurfe haben, also besonders die biographische Skizze: „Meine Vaterstadt Stavenhagen" in Schurr-Murr, „Ut mine Festungstid", wozu wir noch, in allerdings etwas lockerem Verbande, „Ut de Franzosentid" rechnen können — auch in diesen Stücken sind die Gestalten, und wären es die seiner Eltern, Verwandten, Schulkameraden, Mitbürger und Leidensgefährten — von lauter Menschen also, die wirklich gelebt, ihm wirklich Modell gesessen haben —, von jener typischen Vollendung und Totalität, wie sie eben nur der Künstler zu schaffen im Stande ist.

Denn, um es noch einmal zu sagen: ohne Modell darf der Künstler nicht arbeiten, aus dem einfachen Grunde, weil er ohne Modell nicht arbeiten kann. Es kommt schlechterdings nur darauf an, daß es im rechten Geiste oder, sagen wir: im Geiste geschieht. Dichtung

und Wahrheit — das ist die Inschrift über jeder Künstlerwerkstätte. Für den Künstler giebt es nur Eine Wahrheit, das ist die dichterische, welche, als die höchste, allgemeine Gültigkeit hat, auf Alle ohne Ausnahme den gleichen überzeugenden Eindruck hervorbringt.

Und dies eben ist der tiefere Grund von Reuter's für die deutschen Verhältnisse erstaunlichen Popularität. Es sind eben Alle, ohne Ausnahme, von der Wahrheit seiner Gestalten überzeugt und sprechen diese Ueberzeugung mit derselben aprioriſchen Sicherheit aus, mit welcher wir vor einem Portrait von Meisterhand, dessen Original wir nie gekannt, das vielleicht schon seit Jahrhunderten in Staub zerfallen ist, ausrufen: Wahrhaftig, als wenn er leibte und lebte!

So sind Fritz Reuter's Gestalten.

Von seiner Erfindungsgabe im weiteren Sinne, das heißt von seiner Kunst, diese Gestalten nur in Aktion zu setzen, gilt im Grunde dasselbe. Auch hier dürfen wir uns nicht dadurch irre machen lassen, daß er so Vieles aus seinem eigenen Leben berichtet und so manches Andere, das er ganz gewiß mit selbst erlebt hat, auch wenn er es nicht jedes Mal ausdrücklich bemerkt. Als ob der Dichter nicht in gewissem Sinne Alles selbst mit erleben müßte! Nennt doch auch Goethe seine sämmtlichen Dichtwerke gelegentlich eine Generalbeichte,

und ganz und gar unterschreibe ich, was Fritz Reuter einmal sagt: „Wenn Einer 'ne Geschicht ordlich wedder vertellen will, dann möt Einer dor sülwst mit mang west sin, oder taum wenigsten möt hei 'ut de Mund von de Lüd heww'n, de't wat angeiht.“*)

Wohl dem Dichter nun, dem, wie Fritz Reuter, die Muse vergönnte, viel — und zwar multa und multum — zu erleben, recht oft „mit mang“ gewesen zu sein; dem sie, wie Fritz Reuter, erst die Feder in die Hand giebt, nachdem er sich in allem Möglichen, „Klutentreten und Dungfahren, Schulmeisteriren und Kinderschlagen und zuletzt gar noch in städtischen Angelegenheiten“, versucht hat! Wohl dem, welchen sie, wie Fritz Reuter, mit einer so reichen Erbschaft heimischer herrenloser Geschichten, Läuschen und Scherzworte ausstattete! Diese goldenen Gaben der Muse mögen ihm Andere neiden, aber soll ihm Keiner schelten, und so wollen wir die Frage, was unser Dichter überkommen und was er frei erfunden hat, fallen lassen und lieber zusehen, was er aus diesen Stoffen gemacht; ob er verstanden hat, sie zu verwerthen, wie er sie verwerthet hat.

Hier ist nun allerdings zu sagen, daß die Compo-

*) Schurr-Murr, pag. 295.

ſition Fritz Reuter's Hauptſtärke gerade nicht iſt, und dies fällt um ſo peinlicher auf, als die Vorwürfe meiſtens ſo ſehr einfach ſind und ſich ſelbſt von einem weniger geübten Auge leicht überſehen laſſen. So iſt die Fabel in „Ut mine Stromtid" ziemlich dürftig; von einer Harmonie der Theile zu einander und einem richtigen Verhältniſſe derſelben zum Ganzen kann man nicht wohl ſprechen, denn ein Ganzes ſcheint von vorn herein kaum beabſichtigt geweſen zu ſein. Der Fluß der Erzählung iſt ſehr ungleichmäßig; oft dreht er ſich in epiſodiſchen Wirbeln, aus denen man nicht wieder herauszukommen fürchtet. Etwas beſſer iſt die Sache in „Durchläuchting", obgleich auch hier gar viel an einer ſtraffen Gliederung des ſo einfachen Stoffes fehlt und überdies eine gewiſſe, bei dieſem farbenkräftigen Dichter doppelt auffällige Mattheit des Kolorits manchmal daran gemahnt, daß der Autor zum erſten und, hoffen wir, zum letzten Male von ſeinem eigenen Grundſatze abgewichen und eine Geſchichte erzählt hat, bei der er ſelber nicht „mit mang" geweſen iſt.

„Mit mang" iſt er freilich bei den Ereigniſſen, die „Ut de Franzoſentid" zu Grunde liegen, auch nicht ſo recht eigentlich geweſen, aber er hat dieſelben doch wenigſtens aus dem Munde der Leute gehört, die es „was anging", und zwar ſehr viel anging, und die

Helden der Geſchichte, vor Allen den prächtigen Amtshauptmann Weber, hat er ſelbſt noch gut gekannt. So mochte es denn geſchehen, daß ihm dieſes kleine Stück Dichtung und Wahrheit mit dem großen epiſchen Hintergrunde einer vielbewegten Zeit gar herrlich gelang. Selbſt die Erzählung iſt hier ſtraffer, die Geſtalten ſind von einer ganz wunderbaren Kraft, das Ganze — man kann hier von einem Ganzen ſprechen — eine Perle in unſerer erzählenden Literatur von einem kaum zu überſchätzenden Werthe.

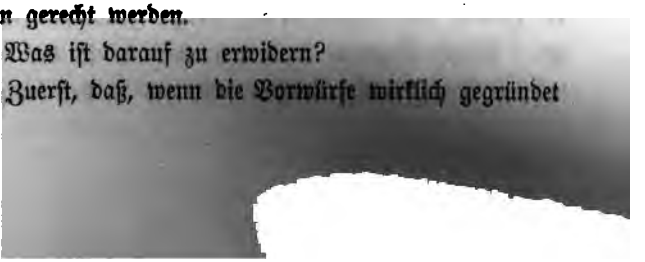
Von den drei Geſchichten in Verſen iſt die „Reiſe nach Belligen" dem Stoffe nach die unbedeutendſte, die Ausführung vielfach in dem etwas flachen Geiſte und Tone der Läuſchen und Rimels; in „Hanne Nüte" wird eine tiefere Wirkung erſtrebt, nicht immer ohne eine gewiſſe Abſichtlichkeit, die verſtimmend wirkt. Dazu kommt, daß die bunten Arabesken der Thiergeſchichten ſich hier und da allzu üppig in die Menſchengeſchichte hineindrängen und die Menſchengeſchichte überwuchern, die wiederum für den leichten, zierlichen Rahmen mit einem allzu ſchweren Erdenreſte peinlich belaſtet iſt. Auch dürfte mit dem Dichter über ſeine Art, die Thiere zu perſonificiren, ernſtlich zu rechten ſein. Ein Spatz, der ſich mit ſeiner Frau zankt — das iſt vortrefflich; aber wenn derſelbe Spatz am offenen Fenſter ſitzt und

der Frühjahrsabend, warm und feucht, den weichen Arm um seinen Acken schlägt und ihn auf die braunen Backen küßt und ihm leise in's Ohr flüstert, daß er den Kuß, den ihm die Natur schickt, weiterschicken soll — so weiß man schließlich nicht mehr, ob man träumt oder wacht. Vielleicht ist dies die Absicht des Dichters gewesen; dann mußte sich aber, wie gesagt, die Menschengeschichte diesem Traumwachen des Naturlebens etwas freundlicher anpassen.

Ganz in die Dornen der Wirklichkeit werden wir in „Kein Hüsung" geschleudert, und doch empfinden wir dieselben hier nicht peinlich, wie in dem vorhergehenden Gedichte, weil wir hier nicht, wie dort, in luftige und lustige Vögelregionen erhoben werden, sondern an die schwere, traurige Erde geheftet bleiben, wie der Leibeigene, dem der Herr „Kein Hüsung" gewähren will. Es ist kein minniglich Lied, „Kein Hüsung", obgleich es eine Liebesgeschichte ist; es ist keine Idylle, obgleich es auf dem Dorfe spielt; es ist das Lied vom armen Manne, dem geknechteten, gehudelten, an die Scholle gehefteten, in der schaurigen Weise, die aus den Bauernkriegen durch die Jahrhunderte zu uns herüberklingt. Was in der Seele des Dichters kochte und bebte an tiefem Groll und mächtigem Zorn gegen die kopf- und herzlose Tyrannei des

Feudalismus, die wie ein finsterer Alp auf seinem lieben Heimathlande lastet, er hat es in diesem Liede ausgegeben — er, der für die Leiden, die er selbst von einer andern Sorte Tyrannei erduldet, noch immer ein humoristisches Lächeln hat. Aber der Dichter ist immer jenes göttlichen Geistes voll, der für die bittet, so ihn beleidigen und verfolgen; was ihr aber dem Kleinsten der Seinen gethan habt — das habt ihr ihm gethan.

Wir sind von der kritischen Würdigung der Werke unseres Dichters abgekommen, und das ist mir lieb. Es würde mich viel zu weit führen, wollte ich nach dieser Seite hin etwas Vollständiges geben. Wir müssen uns an die großen Züge der Physiognomie halten, wenn wir das Portrait des Dichters in einer einzigen, einstündigen Sitzung vollenden sollen. Gibt es doch vielleicht selbst unter Ihnen noch Manche, die in unserem Bilde einen Dichter nicht zu erkennen vermögen. Die Stoffe, meinen sie, seien, wie ich ja selbst schon angedeutet, doch gar zu einfach, gar zu unbedeutend; ein echter Dichter müsse und werde seiner großen Aufgabe von einem höheren Standpunkte aus, mit einem weiteren Blicke und großartigeren Perspektiven gerecht werden.


Was ist darauf zu erwidern?
Zuerst, daß, wenn die Vorwürfe wirklich gegründet

ſein ſollten, Fritz Reuter darum noch nicht aufhören würde, ein Dichter, ein Künſtler zu ſein.

Es weiſt nämlich jede Idee — ich meine Idee im Platon'ſchen Sinne eines Urbildes —, wenn ſie nur vollendet dargeſtellt wird, das heißt vollkommen zur Erſcheinung kommt, in den Kreis aller übrigen Ideen oder Urbilder hinüber, mit denen ſie ſich als wahlverwandt, ja, als im tiefſten Grunde identiſch ausweiſt. So iſt es das leiſer oder ſtärker anklingende Gefühl der Solidarität aller menſchlichen Dinge, was uns in der Darſtellung des einfachſten menſchlichen Vorganges auf einem Meyerheim'ſchen Genrebilde ſo entzücken kann; ja, dieſes Gefühl für alles Menſchliche erweitert ſich zu einem Allgefühle, in welchem uns ſchließlich Alles, wenn es nur vollkommen erſcheint, auch vollkommen erſcheint, und lieb und werth, als gehörte es zu uns. Ich wüßte ſonſt wahrlich nicht, was wir an ein paar einfachen Feldblumen der Adelheid Dietrich oder einem Ochſengeſpann der Roſa Bonheur ſo Großes zu bewundern fänden!

Ja, gerade die Simplicität des Stoffes kann uns unter Umſtänden den langen Weg bis zum Mittelpunkte der Ideen, dem Urgrunde der Dinge, gleichſam abkürzen. Dieſer Urgrund deckt ſich vielleicht in der einfachſten Dorfgeſchichte leichter auf, als in der kompli-

eirteſten Haupt- und Staats-Aktion. Es iſt gewiß ein gut Theil Wahrheit in dem, was Fritz Reuter ſelbſt einmal ſagt: „Ich glaube, daß uns in den niederen Ständen Tugend wie Laſter in größerer Nacktheit entgegentreten, frei von jenen verhüllenden Gewändern, die man „Rückſichten", „Verhältniſſe", ja, ſogar „Bildung" zu betiteln pflegt, und daß ſie uns deshalb poetiſcher erſcheinen müſſen."*)

Indeſſen, wenn auch abſolute Bauern, die aus Unbildung keine Rückſichten nehmen, abſoluten Königen, die kraft ihrer exeptionellen Stellung keine zu nehmen brauchen und vielleicht auch keine nehmen, unter dem äſthetiſchen Geſichtspunkte einander ſehr nahe rücken, — es wird immer eine gewiſſe Rangfolge der Ideen zu ſtatuiren ſein, die nach dem Reichthume der Modifikationen, welche in den betreffenden Ideen hervortreten, zu bemeſſen iſt. Die gerade Linie iſt auf äſthetiſchem Gebiete nicht immer der kürzeſte Weg, und wenn auch die Wahrheit überall gleich einfach iſt, ſo ſind es doch keineswegs die Mittel, durch die man zu dieſem Reſultate gelangt. Es iſt damit wie mit jenem fabelhaften Proteus, der nur ein Geheimniß zu enthüllen hat, und mit dem wir doch in den unzähligen Geſtalten, die er

*) Schurr-Murr, pag. 28 und 29.

anzunehmen vermag, ringen, den wir in allen dieſen Geſtalten feſthalten müſſen, bevor er uns Rede ſteht. Die Eule auf dem Fußgeſtell einer Pallas ſagt uns viel, aber die Göttin ſelber ſagt uns mehr, und doch ſagt ſie nicht Alles, denn auch Apollo hat ein Wort mitzuſprechen; und Zeus, der Vater, weiß gar Vieles, was ſeine Kinder nicht wiſſen.

Ich kann hier nur im Vorübergehen an den Saum dieſer tiefverhüllten kunſtphiloſophiſchen Geheimniſſe ſtreifen und, ohne ihn weiter zu begründen, nur als Axiom, den Satz aufſtellen, daß, je weiter ein Künſtler in jedweder Kunſt, unter übrigens gleicher Vollendung im Einzelnen, den Kreis ſeiner Ideen zu ziehen vermag, er, in demſelben Verhältniß, der größere, der bedeutendere Künſtler ſein wird.

Nun gibt es aber eine Betrachtungs- und Darſtellungsweiſe, in welcher und durch welche auch ein engerer und enger Kreis über ſeine Peripherie ſcheinbar bis in's Unermeßliche erweitert wird. Dieſe Betrachtungs-, dieſe Darſtellungsweiſe iſt die humoriſtiſche, und ſie iſt es, die für Fritz Reuter ſpezifiſch iſt.

Vielleicht wundert es Sie, daß ich bei einem Dichter, der ſo par excellence als der Humoriſt gilt, vom Humor zuletzt ſpreche; dennoch glaube ich das mit demſelben Fug und Recht zu thun, wie man ein Gebäude

nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben baut, wie man ein Portrait allmälich aus der Untermalung herausarbeitet, bis man das letzte Licht in die Augensterne setzt, und dieses letzte Licht in den Augensternen unseres Dichterportraits, der feinste, schönste Zug seiner Physiognomie und zugleich die letzte Erklärung, weshalb diese Physiognomie so Alle und Jede anmuthet, ist allerdings sein Humor.

Worin besteht sein Humor? Darin, worin schließlich jeder Humor besteht: daß er die kleine Welt, die er schildert, von Herzen liebt und sein Blick doch weit über diese kleine Welt hinausschweift in die große, um von dieser, mit den höchsten Anschauungen gesättigt, zu jener kleinen zurückzukehren, ohne auf dieser weiten Reise eine Spur von seiner Liebe eingebüßt zu haben, im Gegentheil, um nun das Kleine erst recht mit innigster Liebe zu umfangen und es in dieser großen Liebe und durch diese große Liebe gewisser Maßen selbst zu einem Großen zu machen. Kommt her zu mir Alle, ruft er, kommt her zu mir Alle, die ihr mit Wunderlichkeiten, Beschränktheiten, physischen, moralischen, intellectuellen, ästhetischen Unzulänglichkeiten aller Art beladen seid: kommt ihr Fritz Triddelfitze, ihr Cantor Sur's, ihr Jochen Nüßler, ihr Jud Moses', und vor Allen komm du, alter, ehrlicher „Entspecter Bräsig" —

ich will euch erquicken, will euch erlösen von eurer Gebundenheit, daß ihr frei schweben könnt in dem Aether der Liebe, der aus meinem vollen Herzen über euch und über die ganze Welt strömt! Ihr Armen, Einfältigen, Friedfertigen, ihr sollt erst recht meine Kinder, meine Brüder sein; ich will euch vor dem scharfen Winde des Weltspottes, der euch so unbarmherzig zerzaust, der die Blößen, die ihr euch gebt, so mitleidslos aufdeckt, in den warmen Mantel meiner Liebe hüllen!

Und so, indem ich euch frei mache, will ich auch den Leser frei machen, will ihn befreien von seiner Einseitigkeit, seiner Härte, seiner Lieblosigkeit, seinem Hochmuthe; will ihm zeigen, daß das Kleine nicht kleinlich und das Gewöhnliche mit nichten gemein zu sein braucht; ich will seine verwöhnte Hand mit sanfter Gewalt auf den groben Kittel des Bauers legen, damit er fühle, daß unter diesem Kitttel dasselbe Menschenherz schlägt, wie unter dem Cambric-Linnen des Dandy, und er nun, wenn er das gefühlt, das erkannt, den Blick demüthig senke und spreche: Wir sind allzumal Sünder und ermangeln des Ruhmes! oder lieber, tausendmal lieber das Auge freudig erhebe und rufe: Wir sind allzumal Gottes Kinder!

Diese befreiende und beseligende Kraft, die aus den Werken jedes wahren Humoristen und so auch aus

Reuter's Werken auf den Leſer überſtrömt, ſie iſt es in letzter Linie, die ihm Aller Herzen in Oſt und Weſt und Nord und Süd erobert hat, weil ſich Keiner ihr entziehen kann, ſo wenig wie der milden Frühlingsſonne, die einen duftigen Pfingſttag durchwärmt und durchleuchtet, und:

— Dortau iſt ein Jeder beden,
De Luſt to Leiw und Lewen hett.*)

Wie viele Tauſende ſchon ſind von dieſem Liebesmahl in allen Sinnen erquickt aufgeſtanden, wie viele Tauſende! Und wie viele Tauſende werden nach ihnen kommen, und werden auch erquickt aufſtehen, und der Fülle wird kein Broſamen fehlen! Weltumfaſſende, unerſchöpfliche Freigebigkeit eines Dichters! Wie armſelig nehmen ſich dagegen die Bettelbrocken aus, welche die Könige der Erde mit allen ihren Millionen vertheilen können!

Iſt es eine Verkleinerung des Gaſtgebers, wenn man darauf hindeutet, daß die Schätze, die durch ſeine ſegenſpendende Hand gehen, nicht alle von ſeiner Hand erworben ſind? Ich glaube kaum; ich glaube, man darf es, ohne ihm auch nur das kleinſte Blatt aus ſeinen Lorbern zu rauben, ausſprechen: Auch der Hu-

*) Kein Hüſung, pag. 185.

moriſt Reuter mag ſeinem guten Genius, der ihn unter dieſen Menſchen geboren werden ließ, dankbar ſein, wie es der Erzähler Reuter für den Reichthum des mühelos überkommenen Stoffes ſein mußte. Man leſe die köſtliche Relation ſeiner Jugendjahre, wie er ſie in der biographiſchen Skizze: „Meine Vaterſtadt Stavenhagen", gegeben hat! Ich wüßte kaum etwas in dem ganzen Bereiche unſerer Literatur, wo ein ſo vollkräftiger Humor göttlich ſpielte, wie in dieſer einfachen Geſchichte, aber, wenn man genauer hinſieht, bemerkt man, daß der Humoriſt nicht nur faſt lauter komiſche Figuren vorführt, ſondern daß nicht wenige dieſer Perſonen ſchon mehr oder minder wirkliche Humoriſten ſind, d. h. das mehr oder minder deutliche Bewußtſein ihrer komiſchen Perſönlichkeit haben und in dieſem Bewußtſein mit ſich und der ganzen Welt ein behagliches Spiel treiben. Man denke nur an den köſtlichen Onkel Herſe!

Die Onkel Herſe aber und ſo manche ähnliche Geſtalten, welche die Lebenspfade des Dichters durchkreuzten oder mit ihm Hand in Hand eine Strecke lang wallten, ſind typiſch für den Charakter der Menſchen jener Gegend. Ihr klarer, unerbittlich-geſunder Menſchenverſtand iſt der helle Hintergrund, auf den ſie ſich ſelbſt mit allen ihren wunderlichen Ecken und kurioſen Auswüchſen hinzeichnen, ohne daß es ihrer Bequem-

lichkeit und Selbstgenügsamkeit einfiele, diese scharf erkannten Auswüchse und Ecken weg zu poliren und zu beizen. Sie haben darin eine außerordentliche Aehnlichkeit mit ihren Stammesverwandten drüben in England, mit deren Sprache ja auch die ihre aus einer und derselben Wurzel entsprossen ist.

Und ein welches Vehikel ist diese Sprache für den Humoristen, diese Sprache, die oft so schalkhaft den Sack schlägt, wenn sie den Esel meint, und dann wieder so drollig kurz, so naiv deutlich, so massiv grob sein kann, und, wenn sie will, doch auch so schmeichlerisch weich; und als ob sie mit allen diesen Eigenschaften ihrer humoristischen Laune noch nicht genug thun könnte, aus sich das köstliche „Messingsch" erzeugt hat, in welchem sie sich ganz offen über sich selbst und zu gleicher Zeit über das Hochdeutsche lustig macht: über sich selbst, indem es sich beliebig in das Hochdeutsche hineinstreut, so daß es sich ausnimmt, wie wenn ein gesetzter Mann, während er ehrbar daherschreitet, von einer tollen Laune ergriffen, plötzlich einen Purzelbaum schlägt; über das Hochdeutsche, welches sie auf die lächerlichste Weise verunstaltet, als wollte sie sagen: Siehst du, nicht so viel imponirst du mir! ich schlage deiner Wichtigthuerei ein Schnippchen, trete mit derbem

Bauernſtiefel auf die ellenlange Schleppe deiner vornehmen Phraſen!

Fritz Reuter hat aus dieſem humoriſtiſchen Stoffe ſeiner Mutterſprache die herrlichſten Vortheile gezogen; man kann in gewiſſem Sinne ſagen, daß ſie für ihn gedichtet und gedacht hat.

Ein ſo ungeheurer Dienſt iſt ohne äquivalente Gegenleiſtung nicht denkbar. Fritz Reuter iſt ſeiner Mutterſprache ſo ſehr verbunden, daß er nun auch an ſie gebunden iſt; und dafür giebt es keinen ſchlagenderen Beweis, als den, daß ein in's Hochdeutſche überſetzter Reuter nicht mehr der Reuter ſein würde, den wir lieben, ſo wenig wie ein Schmetterling, dem wir den Glanz von den Flügeln abſtreiften, das anmuthige, glänzende Ding noch iſt, das unſeren Augen ſo wohl gefiel.

Und zwar müſſen wir hinzufügen: es würde bei dieſer Ueberſetzung viel mehr verloren gehen, als etwa bei einer Uebertragung aus dem Engliſchen oder Franzöſiſchen in's Deutſche. Aus einer Kulturſprache in die andere gelangen wir ſo bequem, wie aus einem Zimmer in ein anderes, denn die ſocialen Verhältniſſe und der Stand der Bildung hüben und drüben ſind ungefähr dieſelben, und der ununterbrochene Austauſch der Erzeugniſſe in allen Sphären nivellirt mit jedem Tage

mehr die etwa noch bestehenden Höhenunterschiede. So ist es nicht vom Hochdeutschen zum Plattdeutschen; hier steigt man ganz unzweifelhaft eine Treppe hinab. Das Plattdeutsche ist dem Hochdeutschen nicht neben-, sondern untergeordnet, wie es nothwendig ein nur gesprochener Dialekt der Schriftsprache ist, in welcher die geistige Arbeit der Nation gethan ist und fort und fort gethan wird. So ist denn das Plattdeutsche einem Nebenflusse zu vergleichen, der seine Wasser dem großen Strome zuführt, durch dessen enges Bett aber der große Strom nun und nimmer den endlosen Schwall seiner Fluten ergießen könnte. Eine plattdeutsche Glocke, ein plattdeutscher Faust und auch ein plattdeutscher Titan sind undenkbar. Denn auch der Humor wächst an Werth und Würde mit der Größe der Aufgaben, die er sich stellt. Es ist ein Anderes, London zum Hintergrunde zu haben, ein Anderes — Stavenhagen.*)

Ob Fritz Reuter die ungeheuren Prozesse der sozialen Fragen, in welche die Menschheit unserer Tage verwickelt ist, das gewaltige Aufeinanderplatzen der Geister, den verwirrend bunten Wechsel des modernen Lebens — ob er, sage ich, diese großen Aufgaben hätte

*) Eine kleine mecklenburgische Stadt, Fr. Reuter's Geburtsort. Siehe Schurr-Murr: „Meine Vaterstadt Stavenhagen".

bewältigen, den Proteus hätte faſſen und halten können, falls er ihm nicht blos als Leu und Pardel und mächtiges Waldſchwein entgegengetreten wäre, ſondern als Waſſer, das in alle Lande fließt, und als Baum, der in die höchſten Lüfte ſproßt — danach zu fragen, erſcheint mir ganz müßig. Vielleicht haben wir ihm außer für das Viele, wofür wir ihm dankbar ſein müſſen, auch dafür zu danken, daß er in weiſer Erkenntniß ſeiner Kräfte niemals ihm vielleicht Unerreichbares erſtrebt hat, daß er nie etwas Anderes geweſen iſt, noch hat ſein wollen, als der fromme Knecht, der mit Wenigem getreu war und deshalb über Viel, und, fügen wir hinzu — über Viele geſetzt wurde.

IV.

Affaire Clémenceau.

Für den denkenden Freund der Literatur ist es eine zweifellos erfreuliche Thatsache, daß der moderne deutsche Roman sich ehrlich bemüht, seiner Aufgabe gerecht zu werden, die keine andere ist und sein kann, als: ein Bild der Kultur der aktuellen Gesellschaft in großem Maßstabe zu geben, oder, in Shakesspeare's Worten zu sprechen: „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Ausdruck seiner Gestalt zu zeigen." Ob diese redlichen Bemühungen von dem wünschenswerthen Erfolg gekrönt sind, oder, wenn dies nicht der Fall ist, wie weit man noch von dem erstrebten Ziele hält — das sind Fragen, die der Eine so, der Andere anders beantworten wird, ohne daß der Werth des Faktums dadurch wesentlich modifizirt erschiene. Genug, daß wir auf dem rechten Wege sind, und daß es voraussichtlich nur eine Frage der Zeit ist, wann eine lebens-

werthe Gegenwart vollkommen würdig geschildert werden wird.

Wesentlich anders ist der Stand der Dinge bei unsern Nachbarn, den Franzosen. Von der hohen Warte, die unsere Dichter erklimmen müssen, um für die mächtigen Dimensionen der deutschen Kulturarbeit die großen Perspektiven zu finden, ist für den Franzosen nicht die Rede; von dem Eifer, mit welchem unsere Dichter alle Ecken und Winkel des Vaterlandes durchforschen, um für die neue Einrichtung unserer Zustände alles noch irgend Brauchbare und Passende heranzuziehen und zu sichern, weiß der Franzose nichts; oder derjenigen, welche solche Tendenzen verfolgen, sind doch nur äußerst wenige. Eugène Sue und noch mehr seine Nachfolger haben in ihren Romanen die Ventilation der socialen Fragen wesentlich zu ganz verwerflichen Zwecken benutzt; George Sand in ihren Dorfgeschichten und Kulturromanen ist fast ohne Nachfolger geblieben, und von dem neuesten bedeutenderen Versuch in dieser Richtung: den „Misérables" des Victor Hugo kann man viel Gutes eben auch nicht sagen. Die Unfähigkeit des Autors, bei der Sache zu bleiben, seine unausrottbare Neigung zu dem Fratzenhaften, Ungeheuerlichen, Unmöglichen machen das Buch, in den Augen des Kunstsinnigen wenigstens, zu einem gänzlich

verfehlten Werke. Man hat bei demſelben und bei ähnlichen Büchern immer das Gefühl, als ob der Franzoſe, ſobald er von dem Macadam der Pariſer Boulevards herunterkommt, ſofort in's Bodenloſe der Fieberphantaſien verſinken, oder auf den Sand der troſtloſeſten provinzialen Langeweile gerathen müſſe, wie ſie Balzac in ſeinen Illusions perdues, oder Flaubert in ſeiner „Madame Bovary" ſo meiſterhaft ſchildern.

Der Grund davon iſt unſchwer zu finden. Er liegt in der Thatſache, daß ſich alles geiſtige Leben Frankreichs in Paris konzentrirt hat, oder doch wenigſtens von Paris ſeine Anregung, das Mot d'ordre empfängt. Es iſt dies dieſelbe ſtraffe Centraliſation auf dem Felde der Wiſſenſchaft, der Literatur, der Kunſt, die auf dem Gebiete der Verwaltung in Frankreich bekanntlich zur höchſten Höhe getrieben iſt, und hier wie dort die traurigſten Folgen hat, Folgen, welche die erleuchteten Köpfe der Nation mit den ernſteſten Beſorgniſſen für die Zukunft ihres Landes erfüllen. „Ehemals", ruft Feuillet in ſeinem neueſten Werke*), „ehemals gab es zwiſchen dem Rhein (sic!), den Alpen und den Pyrenäen ein großes Land, welches nicht blos durch ſeine

*) Mr. de Camors par O. Feuillet. 3. édition p. 134 ff.

Hauptſtadt, ſondern auch durch ſich ſelbſt lebte, dachte, handelte. .. Es hatte einen Kopf ohne Zweifel, aber es hatte auch ein Herz, Muskeln, Nerven, Adern, — und Blut in den Adern, und der Kopf verlor nichts dabei! Es gab ein Frankreich! Die Provinzen hatten eine ohne Zweifel untergeordnete, aber wirkliche, thätige, unabhängige Exiſtenz. Jedes Gouvernement, jede Intendanz, jedes parlamentare Centrum war ein Heerd lebendiger Intelligenz. Die großen provinzialen Inſtitutionen, die lokalen Freiheiten übten die Geiſter, ſtählten die Charaktere und bildeten Männer. Wenn das Frankreich von ehemals centraliſirt geweſen wäre, wie das Frankreich von heute, niemals würde eine Revolution ſtattgefunden haben, niemals! denn es hätte keine Männer gegeben, ſie zu machen. Woher, frage ich, kam jene bewunderungswürdige Auswahl vom Kopf bis zum Fuß bewaffneter Intelligenzen und heroiſcher Herzen, welche die große Bewegung von 89 plötzlich an's Licht brachte? Rufen wir uns in das Gedächtniß die berühmteſten Namen jener Zeit: Rechtsgelehrte, Redner, Soldaten! Wie viele aus Paris? Alle kamen ſie aus der Provinz, aus dem fruchtbaren Schooße Frankreichs ... Auf dem Punkte, bis zu welchem unſere, der Macht und des Anſehens entkleideten provinzialen Funktionen heute herabgedrückt ſind, ſowohl in

der administrativen, wie in der juristischen Sphäre, sind sie nicht mehr, wie ehemals, Mittelpunkte des Lebens, des Wetteifers, der Aufklärung, Schulen für den Bürger, Ringplätze männlichen Geistes; ... sie sind nur noch seelenloses Räderwerk ... Aber weshalb uns beklagen! Uebernimmt es nicht Paris, für uns zu leben, zu denken? Würdigt es uns nicht, jeden Morgen, wie einstens der Römische Senat der suburbanischen Plebs, uns unsere Nahrung für den Tag hinzuwerfen, Brod und Vaudevilles, panem et circenses! — Ja, das ist die Gegenwart nach solcher Vergangenheit, das ist das Frankreich von heute! ... Eine Nation von vierzig Millionen Seelen, welche jeden Morgen von Paris das Losungswort erwartet, um zu wissen, ob es Tag oder Nacht ist, ob es lachen oder weinen soll! Ein großes Volk, einst das edelste, das geistreichste der Welt, das in einem Chore an demselben Tage, zur selben Stunde, in allen Salons, in allen Winkeln denselben albernen Bummelwitz wiederholt, der den Tag vorher aus dem Koth der Boulevards erblüht ist! Nun wohl! ich sage, daß dies entwürdigend ist, daß Europa darüber die Achseln zuckt, daß es schlecht und verderblich ist, auch für Paris, welches sein Glück berauscht, welches seine Ueberfälle erstickt, und welches in seiner stolzen Vereinsamung, und in dem Götzendienst

seiner selbst etwas wird, das dem Chinesischen Reich ähnlich ist, dem Reich der Mitte, ... der Heerd einer überhitzten, verdorbenen, kindischen Civilisation*).

Wenn Feuillet hier hauptsächlich auf die politischen Inkonvenienzen der bis zum Aberwitz getriebenen Centralisation zielt, so sind die Nachtheile, welche der Literatur aus diesem Zustand der Dinge erwachsen, in ihrer Art nicht minder groß; sind um so größer, je weniger leicht die freie Kunst eisernen Zwang erträgt. Muß es nämlich schon als ein Unglück für die französische Literatur betrachtet werden, daß alle dichterischen und schriftstellerischen Kapazitäten in Paris versammelt sind, oder mit leidenschaftlicher Energie aus der Provinz nach Paris streben, so ist es ein noch viel schwereres, daß alle diese viel zu nahe aneinander gepflanzten Bäume nun auch ihre Nahrung beständig aus demselben Boden saugen wollen. Paris und immer wieder Paris

*) Es verdient bemerkt zu werden, daß diese glänzende und kühne Diatribe gegen die Centralisation ausläuft in einen Anruf an — den Kaiser, der diesem schmachvollen Zustand ein Ende machen soll, und dem der schönste Lohn für das „große und nicht gefahrlose" Werk verheißen wird, wenn er sieht, „wie Frankreich, gleich dem Lazarus, sich aus seinen Umhüllungen und seinem Schweißtuch erhebt, und ihn begrüßt!!" Es ist wohl unnöthig, über die tragi-komischen circulus vitiosus, dessen sich die Logik des poetischen Politikers hier schuldig macht, ein Wort zu verlieren. A. d. V.

— das ist der Schauplatz in allen diesen Romanen; wenn wir wirklich einmal aus der heißen, staubigen Atmosphäre der Hauptstadt in die Provinz oder in's Ausland (meistens Italien) geführt werden, so ist es, als ob in einem menschenüberfüllten Salon durch ein unversehens geöffnetes Fenster die frische Luft hereinströmt.

Und dann, wenn man sagt: Paris sei der Schauplatz, so darf man darunter auch bei weitem nicht ganz Paris, sondern eigentlich nur das verstehen, was der Pariser „tout Paris" nennt, d. h. die paar Tausend, oder sagen wir: die Hunderttausend der glücklichen Besitzenden, gleichviel, aus wie lautern oder unlautern Quellen dieser Besitz fließt: die „schönen Reste" des alten landeingesessenen Adels, die Marquis der Restauration, die Herzöge und Grafen des alten und neuen Kaiserreichs, Großwürdenträger, Finanzleute, Banquiers, Börsenspekulanten, Unternehmer, Armeelieferanten, Schwindler, Roué's, Freudenmädchen: die ganze und die halbe Welt mit einem Worte, und, als gelegentlichen Gegensatz und Schlagschatten, die Unterwelt, deren legitime Vermittelung mit der Oberwelt die Polizei freundlich übernimmt.

Aus diesen Kreisen, und aus diesen Kreisen allein, nimmt der Romandichter seine Stoffe, und wer mag

ihm das, wie die Sachen nun einmal liegen, ſo ſehr verdenken? Abgeſehen davon, daß er ſelbſt, in engerem oder lockererem Verbande, zu dieſen Kreiſen gehört, und alſo am beſten ſchildern zu können glaubt, was er am intimſten kennt, weiß er nur zu wohl, daß ein Buch, welches „ganz Paris" intereſſant, charmant, hinreißend findet, auch ganz Frankreich intereſſiren, charmiren, hinreißen wird: ganz Paris aber — in der kindiſchen Vergötterung ſeiner eigenen Herrlichkeit (ſiehe Feuillet!) — ſich für nichts intereſſirt, als eben — für ſich ſelbſt. Iſt es nun zum Verwundern, wenn die Sujets der franzöſiſchen Romane ſich zum Ueberdruß und zum Ekel wiederholen, wenn immer und immer wieder — als wäre es ein Schattenſpiel an der Wand — dieſelben Figuren erſcheinen: die legitimiſtiſche Marquiſe aus dem Faubourg St. Germain, der moderne Börſenmenſch aus der Rue Lafitte, der philoſophiſche Doktor, der im quartier latin „unter dem Dache" wohnt, der Chaſſeur-Kapitän, der ſich das Kreuz der Ehrenlegion in Afrika geholt hat, die fameuſe Lorette, die das Bois de Boulogne durch den Glanz ihrer Equipage in Aufruhr bringt u. ſ. w. u. ſ. w.? Iſt es zum Verwundern, wenn der kluge Autor ſich den Wünſchen und Intereſſen ſeines Publikums akkomodirt, wenn es ihm viel mehr darauf ankommt, pikant zu ſein, als wahr,

unterhaltend, als tief; wenn er die Gesellschaft nicht bei der Arbeit aufsucht, wo er sie nicht antreffen würde, sondern beim Genusse, wo er sicher ist, sie zu finden; wenn er der Analyse der großen politischen und sozialen Fragen, die sein blasirtes Publikum langweilen und die Regierung beunruhigen dürfte, geflissentlich aus dem Wege geht? und er nun, in Folge dieser feigen, würdelosen Enthaltsamkeit von Allem, was dem Herzen des Bürgers, des Patrioten theuer und heilig ist, Produkte hervorbringt, die den Stempel einer kindisch gewordenen Civilisation auf der flachen Stirn tragen?

Und dieses geistlos ermüdende Wiederkäuen desselben Unterhaltungsstoffes ist nicht die einzige und nicht die schlimmste Folge der französischen Centralisation auf dem poetischen Gebiete. Es gehört nicht der Scharfsinn eines gewitzten Pariser Autors dazu, um bald herauszufinden, daß, wenn sein Publikum auch immer die gleichen Gerichte haben will, es keineswegs gewillt ist, dieselben immer in der gleichen Form aufgetischt zu bekommen. Es gilt also, zu dem abgestandenen und überständigen Braten pikanteste Saucen nach neuen, unerhörten Rezepten zu erfinden. Und in der That gipfelt das Genie der literarischen Kochkünstler an der Seine in der Mixtur dieser Saucen aus den prickelndsten Ingredienzien. Ein Gatte, der auf den Liebhaber

ſeiner Frau eiferſüchtig iſt — wie verbraucht! ſtellen wir die Sache auf den Kopf und ſchildern wir den auf den Gatten eiferſüchtigen Liebhaber und ſchildern wir vor Allem ſeine Leidenſchaft als vollkommen legitim!*)

Dieſe totale Umkehrung aller Anſichten, Begriffe und Verhältniſſe, welche die übrige civiliſirte Menſchheit als die feſtſtehende Baſis ihrer Exiſtenz proklamirt hat, iſt das große Schema, nach welchem die Mehrzahl der modernen franzöſiſchen Romane gearbeitet iſt. Sonderbarer aber ſehr erklärlicher Weiſe hat man damit nur nichts erreicht, als daß die Monotonie, der zu entfliehen man ſo vielen Scharfſinn aufbot, glücklich wieder hergeſtellt wurde; freilich die Monotonie des Bizarren, Blendenden, Ungeheuerlichen, die aber ſchließlich eben ſo langweilig, wo nicht noch langweiliger wird, als die des Hergebrachten, Alltäglichen. Wer mag ſich noch für Freudenmädchen, die, wenn man genauer hinſieht, einen Heiligenſchein um den Kopf, wer für die biederen Gurgelabſchneider, die Herz und Meſſer an der rechten Stelle haben, für die gefühlvollen Väter, die ſich für ihre lieben Söhne zu einem „Miſtbeet" machen**), für die hartgeſottenen Börſen-

*) Siehe die „Fanny" des Feydeau.
**) Siehe den „Giboyer" des Augier.

menſchen mit dem Veilchenbouquet der Sentimentalität im Knopfloch*) intereſſiren? Daß Puppen aus Holz und Draht die Beine auf den Rücken nehmen, oder den Kopf unter dem Arm tragen können, iſt, Alles wohl erwogen, nicht ſo übermäßig merkwürdig.

Freilich, wie ſo oft in menſchlichen Dingen, liegt auch hier das Licht dicht neben dem Schatten. Dies Licht, das ſo manche, ſonſt leidlich geſunde Augen gegen den inneren Unwerth vielbewunderter franzöſiſcher Romane blind macht, iſt die unvergleichliche Virtuoſität, mit welcher jene Autoren die Oberfläche des Geſellſchaftslebens zu ſchildern verſtehen, — eine Virtuoſität, die ſich mit der oben angedeuteten Verſchiebung, ja völligen Umkehrung der großen moraliſchen Geſichtspunkte ſehr wohl verträgt. Allerdings auch nur bis zu einer gewiſſen Grenze, denn ſchließlich muß die innere Unwahrheit die gefällige, beſcheidene, der Wirklichkeit möglichſt genau angepaßte Form zerſtören und ſich in unwahrſcheinlichen Situationen, unmöglichen Scenen, unſinnigen Handlungen, in falſchem Pathos, ſophiſtiſchen Sentenzen, in tönenden Phraſen Luft machen, gerade ſo wie einen innerlich hohlen oder verlogenen Menſchen der feinſte Schliff weltmänniſcher

*) Siehe den „Montjoye" des Feuillet.

Manieren, die ſorgfältigſt gewählte Weiſe des Ausdrucks auf die Dauer nicht ſchützen kann. Deshalb kommt es auch, daß uns die letzten Kapitel ſo manches franzöſiſchen Romans, den wir bis dahin mit Vergnügen, vielleicht mit Entzücken geleſen hatten, oft ſo gründlich enttäuſchen. Der fürchterliche Schluß nämlich, jene untrügliche Probe des Exempels, bringt jeden unwillkürlichen Rechenfehler und jede gefliſſentliche Unterſchiebung unerbittlich zum Vorſchein. Nun ſoll gerettet werden, was kann, und der Taſchenſpieler ſchrickt in ſeiner Angſt, das Kunſtſtück noch zuguterletzt kläglich mißglücken zu ſehen, vor keiner noch ſo groben Täuſchung, vor keiner noch ſo plumpen Zumuthung an den Glauben ſeiner Zuſchauer zurück. Zwei mal zwei iſt fünf, weiß iſt ſchwarz, ein Würfel iſt eine Kugel und — le tour est fait!

Innerhalb jener Grenzen aber — und ein vorſichtiger Künſtler weiß ſie ziemlich weit zu ziehen — welche Gewandtheit, welche Grazie und welcher Geiſt! Wie ſcheinbar ſo mühelos das Alles in einander greift, ineinander paßt! wie ſich das Eine ſo ungezwungen aus dem Andern entwickelt! wie leicht und ſicher ſich dieſe Menſchen bewegen! wie ſchicklich ſie ſich ausdrücken! wie muſterhaft das Alles in Scene geſetzt iſt! mit welcher ſchwindelerregenden Kühnheit der Autor auf

seine Ziele losgeht! Welcher Leser sollte daran nicht seine Freude haben! und — wenn er zufällig ein Deutscher ist — seinen heimischen Autoren einen möglichst großen Theil so vorzüglicher, so liebenswürdiger Eigenschaften wünschen!

Indessen, wir müssen, wenn wir billig sein wollen, einräumen, daß die Schuld, in diesen Dingen hinter den Franzosen zurückzustehen, nicht ohne Weiteres unsern Dichtern zugeschoben werden darf. Es ist leicht, kühn auf ein Ziel loszugehen, wenn man von vorn herein die Vorsicht gebraucht hat, es nicht allzuhoch zu stecken, und man überdies mit den Mitteln, wie etwa dorthin zu gelangen wäre, nicht eben wählerisch ist. Es ist keine so schwere Aufgabe, eine Gesellschaft zu schildern, die schon längst ihre Sitten, ihre Gewohnheiten in durchaus feste und doch vollkommen bequeme Formen gegossen, schon längst ihre Sprache zu dem passendsten Vehikel einer leichten, gefälligen Mittheilung ausgebildet, ja selbst ihr Denken und Empfinden gewissermaßen auf einen Grundton abgestimmt hat. Dazu rechne man die Thatsache, daß die Revolution den Franzosen, als Abfindung für die nicht errungene Freiheit, wenigstens eine Art von gesellschaftlicher Gleichheit brachte, eine gewisse Leichtigkeit des Verkehrs der verschiedenen Klassen der Gesellschaft untereinander, die den Schilderern

eben dieſer Geſellſchaft ganz außerordentlich zu gute kommt. Er findet ſo zu ſagen auf der Straße, wonach unſere Autoren wer weiß wie tief graben und mit der Wünſchelruthe ſuchen müſſen, wobei es denn leicht ſich ereignen kann, daß die Wünſche unerfüllt bleiben und die Ruthe hinterher von dem unnachſichtigen Kritiker weidlich geſchwungen wird.

Und noch ein Umſtand iſt, deſſen man allerdings nicht gern Erwähnung thut, und den man doch nicht auslaſſen darf, wenn man die Liſte der Für und Wider des Falles vollſtändig haben will. Freudigkeit iſt die Mutter aller Tugenden, alſo auch der ſchriftſtelleriſchen — Freudigkeit, die in dieſem Falle weſentlich durch die Behaglichkeit der äußeren Lage, zum mindeſten durch die Freiheit von der Sorge um die Exiſtenz bedingt, ja in gewiſſem Sinne mit derſelben identiſch iſt. Denn Weniges trägt — unter übrigens günſtigen Vorausſetzungen — ſo zur Vollendung eines poetiſchen Werkes bei, als die Gewißheit des Autors, es ruhig in ſich ausreifen laſſen zu können, jede gute Stunde dem geliebten Werke widmen und zur böſen Stunde ruhen zu können. Wie viele deutſche Autoren ſind denn aber in dieſer glücklichen Lage? wie viele giebt es denn, auf deren Schwelle nicht die Schattengeſtalt der Sorge kauert? Oder wem wäre es nicht bekannt, daß kein Volk

ſeinen Autoren ſo kümmerlichen Dank weiß, wie das „Volk der Denker und Dichter"? Denn, mag der hier und da noch dem alten Schlendrian huldigende deutſche Buchhandel auch ſeinen Theil an der Schuld haben, — am meiſten ſchuldig iſt doch das Publikum, welches, im Ganzen und Großen, keine Ahnung davon zu haben ſcheint, daß es Verpflichtungen gegen ſeine Dichter hat, daß es eine Schmach iſt, die Werke ſeiner liebſten Autoren in unſauberen Leihbibliotheken-Exemplaren zu leſen, daß die wohlhabende Familie, welche keine nennenswerthe Bibliothek beſitzt, ſich das Zeugniß der traurigſten Armuth an wahrer Bildung ausſtellt.

Und gerade ſie, die alle möglichen Rechnungen zu bezahlen haben und bezahlen — nur keine Buchhändlerrechnungen — gerade ſie ſind es, von denen man die ſchmerzlichſten Klagen zu hören bekommen kann über die „Schwerfälligkeit" unſerer deutſchen Romane, über die „Unkenntniß der guten Geſellſchaft", den „Mangel an Welt", der überall in demſelben ſo kläglich zu Tage liege! Dagegen rühmen ſie ſehr die franzöſiſchen Romane, von denen ſie auch von Zeit zu Zeit einen kaufen, einmal weil ſie billiger, und dann weil ſie ſo unendlich viel unterhaltender ſeien. Hier fänden ſie auch die Feinheit der Formen, an die ſie einmal gewöhnt, hier fänden ſie die gute Geſellſchaft, in der ſie ſich

bewegten, Lebenserfahrung, Reife der Anschauungen, geistreiche Sicherstelligkeit, eine elegante Ausdrucksweise — mit einem Worte: sich selbst.

Wohl ihnen!

Aber auch andere Kreise, die sich wenigstens angelegen sein lassen, Verständniß für poetische Werke zu kultiviren, ja selbst spezifisch literarische, die von Rechtswegen ein Urtheil in ästhetischen Dingen haben sollten, kann man von Zeit zu Zeit ganz unter dem Bann des koquetten Zaubers sehen, mit denen die französischen Romanciers ihre zierlichen Gaben auszustatten wissen. Sie lassen das neu entdeckte Kleinod von Hand zu Hand gehen, bewundern das reine Wasser, die scharfen Facetten, das köstliche Licht, die äußerst geschmackvolle Fassung. Sie bereiten mit mystischen Worten die exsoterischen Gläubigen auf den Genuß vor, der ihrer harre, lassen nicht undeutlich merken, daß so etwas überhaupt noch nicht dagewesen sei, und Keinem fällt ein, wirklich zu untersuchen, ob der kostbare, ja unschätzbare Diamant nicht schließlich doch — ein Stück künstlich präparirtes Glas ist.

Unter den Romanen, mit denen uns die neueste französische Belletristik beschenkt hat, ist keiner, der von so vielen Seiten für einen jener seltenen schmuckhaften Edelsteine ausgegeben wäre, dessen Lob man in so

warmer, ja oft enthusiastischer Weise gesungen hätte, als die Affaire Clémenceau von Alexander Dumas fils.

Es dürfte sich verlohnen, dieses Meisterstück einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen, um so mehr, als das Werk in der That sowohl in seinen Stärken als in seinen Schwächen für den modernen französischen Roman typisch ist.

Bevor ich indessen an die Analyse gehe, muß ich meine Leser und vor allen meine Leserinnen, welche die Güte haben wollen, mir bei der einigermaßen verwickelten und deshalb nicht ganz müheloſen Arbeit Gesellschaft zu leisten, auf einen Umstand aufmerksam machen. Es wird nämlich bei dieser Untersuchung Verschiedenes zur Sprache kommen, was man sonst in guter Gesellschaft nicht gerade geflissentlich zu einem Gegenstande der Unterhaltung wählt. Aber ich verwahre mich auf das Entschiedenste dagegen, daß, wenn es Aergerniß giebt, ich, der Kritiker, Schuld daran bin! Der Kritiker ist der Chemiker, welcher das köstliche Parfüm, das den Sinnen so reizend schmeichelt, in seine möglicherweise sehr widerwärtigen Bestandtheile auflöst. Wem das nicht paßt, der gehe nicht in kosmetisch-chemische Vorlesungen und mit Vorsicht an die Lektüre von Kritiken über französische Romane. Den Lesern der „Affaire" will ich noch außerdem die Versicherung geben, daß ich nichts

vorbringen werde, als wozu mich das Buch verpflichtet. Mögen ſie ſich alſo an das Buch halten! Ich kann es nicht anders machen, als ich es finde, und ſchließlich wird ja doch in der Kritik ihre keuſchen Ohren nicht ſo fürchterlich beleidigen, wofür ihre keuſchen Herzen, während ſie das Buch laſen, ſo ſympathetiſch ſchlugen.

Die „Affaire“, um die es ſich handelt, kann ſelbſt für den verwöhnten Geſchmack des Franzoſen nicht ohne einen gewiſſen Reiz ſein. Das Buch kündigt ſich an als Mémoire de l'accusé, als ein Schriftſtück alſo, das ein Angeklagter ſeinem Rechtsbeiſtand zur Information ausgearbeitet hat. Gegen ſeinen Rechtsbeiſtand gilt es aufrichtig ſein, keine Winkelzüge machen, ein offenes Bekenntniß ablegen. Das Publikum, welches von dem diskreten Autor ſo freundlich an die Stelle des Rechtsanwalts geſetzt iſt, darf ſich, wenn es der Fall ſonſt nur hergiebt, auf allerhand intereſſante Enthüllungen menſchlicher Thorheit Rechnung machen. Und der Fall giebt es her. Der Angeklagte iſt ein Mörder! — das iſt ſchon etwas. Und er hat ſeine Frau ermordet! — das iſt noch beſſer. Und hat ſie ermordet, weil ſie, eine moderne Meſſalina, an ſchamloſer Untreue das Aeußerſte geleiſtet hat! — das entſcheidet. Sehen wir uns den Fall genauer an; wie ging es zu?

wer, vor allem, ist Pierre Clémenceau, dieser hippokratische Arzt seiner Ehre?

Pierre Clémenceau hat seinen Vater nie gekannt und seine Mutter hat zu ihrem einzigen Kinde nie von diesem Vater gesprochen. Das Verhältniß der Eltern ist also wohl in keinem Falle ein gutes gewesen, abgesehen davon, daß es kein legitimes war. Clémenceau legt auf diesen letzteren Umstand ein großes Gewicht, insofern, als die exceptionelle Stellung eines illegitimen Kindes in der Gesellschaft für sein exceptionelles Geschick prototypisch geworden sei, und sodann, weil er in dem Verhältniß wirklich die Wurzeln dessen, was hernach mit ihm und durch ihn geschehen ist, finde. Die Mutter, eine Schneiderin in klein bürgerlichen Verhältnissen, lebt nur für ihren Sohn, der Sohn nur in seiner Mutter. Bekantlich ist das Verhältniß von Mutter zu Sohn und vom Sohn zur Mutter die heilige Insel, auf welche sich der Franzose alle Zeit rettet, wenn er sonst überall in seinem Leben in Unheiligkeit versinkt. Vorläufig freilich ist Pierre ein guter unschuldiger Knabe, der von den jungen munteren Arbeiterinnen seiner Mutter verhätschelt und von der letzteren bedenklich verzärtelt wird. Wenn sie ihn besonders hoch beglücken will, erlaubt sie ihm, bei ihr in ihrem Bett zu schlafen.

Als er dreizehn Jahr alt ist, bringt ihn die Mutter, die nach Mutterweise etwas hoch mit ihm hinaus will, in ein vornehmes Pensionat. Hier wird der Knabe das Opfer des brutalsten Pennalismus; die kleinen Tyrannen quälen den armen vaterlosen Sohn seiner niedrig geborenen Mutter bis auf's Blut und geben ihm nebenbei die scheußlichsten Beispiele einer frühreifen Sittenverderbniß. So traurige Erfahrungen drängen den einsam erzogenen, scheuen, etwas verzärtelten Knaben noch mehr in sich zurück; er hat bis jetzt sein Glück nur immer in nächster Nähe gefunden; er sieht, er ahnt, daß es nirgend anderswo gefunden werden könne, zum wenigstens von Menschen, welche die grausame Welt ein Vergehen büßen läßt, an dem möglicherweise die Welt mit ihren unsinnigen Institutionen einzig und allein schuld war.

Ein Zufall bringt ein bedeutendes Talent, das in der Seele des Knaben schlummerte, an das Licht. Er kommt in das Atelier eines Bildhauers. Mr. Ritz ist kein Genie; er ist ein Anempfinder, er begreift, er weiß das Schöne, obgleich er es nicht schaffen kann. Dafür entschädigt ihn die Welt, die ja stets das Zierliche dem Großen, das leicht Faßliche dem Tiefen vorzieht. Er ist der Bildhauer der Salons, seine Werke

sind gesucht und werden mit den höchsten Preisen bezahlt.

Ein solcher Mann ist der rechte Lehrer für ein Talent, das sich in der Stille bilden will. Er macht ihm die Nacheifrung leicht, und ist großmüthig genug, sich aufrichtig zu freuen, als es sich nun bald herausstellt, daß der Schüler größer werden wird, vielleicht schon größer ist als der Meister. Hat er doch Alles gethan, diesen Erfolg, den er kommen sah, herbeizuführen! hat er dem Schüler doch nicht bloß die Geheimnisse der Kunst, sondern auch die des Lebens erschlossen! ihm die innige Wechselwirkung beider aufgedeckt, ihm gesagt, daß die weit verbreitete Annahme: „Maler und Bildhauer, die um ihre Gedanken auszudrücken, der direkten Verbindung mit dem Fleisch nicht entbehren können, müßten leichter als andere Menschen dem Einfluß dieser aufreizenden Gemälde unterliegen," ein Irrthum sei. Im Gegentheil, „da, wo das Kunstgefühl, dies ist das Gefühl des Schönen, wirklich existire, beherrsche es eben so das Herz, wie die Phantasie, die Sinne eben so wie den Geist. Die moralische Harmonie des Menschen stehe in genauer Relation zu der physischen; zwischen dem Laster und dem Genie sei keine Vereinigung auf die Dauer möglich. Wenn diese beiden entgegengesetzten Elemente sich in demselben

Individuum vorfänden, bekämpfe und zerstöre eines der beiden unvermeidlich das andere.*)

Solche Lehren fallen bei dem Jünger in ein verständnißvolles Gemüth. Sein Sinn ist ganz und gar auf die Verwirklichung der künstlerischen Ideen gerichtet, die in seiner schaffungsfreudigen jungen Seele sich zu entwickeln beginnen. Außerdem ist er seiner unglücklichen Mutter eine große Genugthuung schuldig, muß er seinem edlen Meister beweisen, daß er seine Güte an keinen Undankbaren verschwendet hat. Die schönen Frauen, die in dem Atelier aus- und eingehen, sind nur dem Kunstjünger interessant; für die reizende Tochter des Meisters empfindet er nur eine brüderliche Zuneigung; die Lascivität des Sohnes, seines Altersgenossen und Kameraden von der Schule her, macht ihn nur lachen; die Feuerprobe der ersten Arbeit nach dem lebenden Modell besteht er glänzend; die nackte Schönheit des Weibes hat in ihm nur den künstlerischen Trieb anzuregen vermocht. Der Meister prophezeiht ihm, daß er „zu einer großen Liebe prädestinirt sei."

Die Erfüllung dieser Prophezeihung läßt nicht lange auf sich warten. Er lernt auf einem Ball ein junges

*) A. Cl. p. 95.

Mädchen kennen, deſſen wunderbare Schönheit ſeine Phantaſie entflammt, deſſen Unglück ſein empfindſames Herz rührt. Der ſtark entwickelte Duft der Abenteuerlichkeit, der Mutter und Tochter umgiebt, fällt dem naiven jungen Menſchen nicht unangenehm auf. Die unter den bedenklichſten Auſpicien angeknüpfte Verbindung wird nach der Abreiſe der Beiden brieflich fortgeſetzt. Von der gepflogenen Korreſpondenz giebt der Angeklagte außer zahlreichen Briefen der jungen Dame auch zwei der Mutter; in dieſen Schriftſtücken iſt jener oben erwähnte Duft womöglich noch durchdringender, ohne auf Pierre eine andere Wirkung hervorzubringen. Er hat das Bild des zauberhaften Mädchens, welches er auf jenem Balle gezeichnet, aus dem Herzen gezeichnet, und ſo behält er es auch im Herzen; und als ihm Iza ſchreibt, daß ſie nicht länger bei ihrer Mutter bleiben könne, daß ſie verloren ſei, wenn er ſie nicht rette, ſchreibt er zurück, daß er ſie vom erſten Augenblick geliebt habe und daß ſie kommen möge.

Sie kommt; nach kurzer Zeit iſt ſie, als was ſie den letzten Brief bereits unterzeichnet hat, „ſeine Frau."

Die ſcheinbar glücklichſte Ehe wird nur einmal ernſtlich getrübt. Es ſtellt ſich heraus, daß es Iza nicht beſtimmt iſt, blos dem Worte nach eine junge Frau zu ſein. Sie fürchtet, daß die Mutterſchaft ihrer

Schönheit Eintrag thun werde, wie ſich herausſtellt, ohne Grund, denn „ſie iſt eines der bevorzugten Weſen, die ſo zur Liebe geſchaffen, ſo biegſam u. ſ. w. ſind, daß die Mutterſchaft über ſie hingleitet, ohne eine Spur zurückzulaſſen.“*)

Freilich auch keine in ihrem Herzen. Allerdings „ſcheint ſich Iza an ihre Mutterrolle zu gewöhnen; wenn ſie Felix noch nicht anbetet, ſo amüſirt er ſie wenigſtens, ohne Zweifel würde er ſie ſpäter intereſſiren“.**)

Leider iſt dem glücklichen Vater nicht vergönnt, dieſe intereſſante Zukunft in Ruhe abzuwarten. Ein Zufall entdeckt ihm, was außer ihm ſo ziemlich aller Welt, zum Mindeſten aber fünf Menſchen ſicher bekannt iſt. Dieſe Fünf nämlich ſind alle der Reihe nach oder gleichzeitig — es bleibt dahingeſtellt — die Liebhaber der kaum drei Jahre lang verheiratheten Frau geweſen — und zwar in des Wortes verwegenſter Bedeutung! Der ſo beiſpiellos betrogene Gatte geräth in eine Wuth, die nur zu erklärlich iſt. Er verwundet den einen der Liebhaber im Duell und geht, nachdem er ſo wenigſtens ſein tobendes Herz einigermaßen er-

*) p. 203.
**) p. 207.

leichtert und nebenbei der äußeren Ehre Genüge gethan hat, nach Italien, um zu versuchen, ob Apoll ihm nicht wiedergeben könne, was Amor ihm entwendet.

Der Versuch mißlingt. Er kann das schamlose Weib nicht vergessen, ja, er liebt sie noch immer. Er hat keine Kraft zum Arbeiten, er kann nichts denken, nichts sinnen, als sie, immer nur sie. Da meldet ihm ein anonymer Brief, daß sein Freund Constantin Ritz (der Sohn des Meisters, der ihm in der Katastrophe treuesten Beistand geleistet) ebenfalls in das Netz der Buhlerin gefallen ist. Das Maß ist voll. Er eilt nach Paris zurück, wo Iza (als femme entretenue eines ausländischen Fürsten, sagt man) in einem fabelhaften Luxus lebt; er läßt sich bei ihr melden, wird empfangen, wenn nicht als Gatte, so doch nicht schlechter, als ihre übrigen Liebhaber. Er erhebt sich von dem Lager der Wollust, nimmt ein Messer aus dem Nebenzimmer und ermordet die Schlummernde; verläßt das Hotel, irrt bis zum Morgen in den Straßen und meldet sich bei Tagesanbruch als Gefangener.

Dies ist die Geschichte, wie sie der Angeklagte selbst in seinem Mémoire erzählt. Wir haben allerdings nur die großen Umrisse gegeben, aber uns bemüht, so objektiv als möglich zu bleiben, ungefähr wie ein Rechtsanwalt, der das Schriftstück zum ersten Male über-

fliegt, den Fall im Ganzen und Großen auffassen würde. Haben wir hier und da ein Wort fallen lassen, das bereits eine Kritik enthält, so ist es eben unwillkürlich geschehen; es möchte dem betreffenden Rechtsanwalt kaum anders ergangen sein.

Der Rechtsanwalt ist ein gewissenhafter Mann, der einen entschiedenen Hang zu psychologischen Untersuchungen hat. Er weiß: es ist kein Fall kaum jemals so verzweifelt dunkel, daß ihm ein geschickter Advokat nicht eine lichtere Seite abgewinnen könnte, wenn nicht vor dem starren Buchstaben des Gesetzes, so doch im Sinn und Geist jener etwas weichmüthigen Moral, die in der Luft der Berathungszimmer von Geschworenen zu schweben pflegt, besonders wenn es sich um den Kopf des Angeklagten handelt. Er weiß das, und hat in seiner langen Praxis oft genug mit einem Glück, das ihm manchmal selbst ein wehmüthig-ironisches Lächeln abgenöthigt, die „guten Herzen" zu rühren verstanden; aber jedesmal, bevor er an dies mühselige Geschäft geht, gewährt er sich die Genugthuung, erst gewissermassen selbst zu Gericht zu sitzen und sein Verdikt abzugeben, nicht nach den vielleicht lückenhaften Paragraphen seines Code, nicht nach den vielleicht trügerischen Sympathien und Antipathien der leicht beweglichen Menge, sondern nach dem besten Wissen und

Gewiſſen des Philoſophen, dem es auf die Wahrheit ankommt, auf die ganze Wahrheit und auf nichts als die Wahrheit.

Zu dieſem Behufe nimmt er jetzt das Mémoire noch einmal auf, lieſt es noch einmal durch, Wort für Wort, jedes Wort wägend; er lieſt, was in den Zeilen ſteht, er ſucht zu leſen, was zwiſchen den Zeilen ſteht, oder da ſtehen ſollte, wenn es dem Angeklagten darauf angekommen, oder beſſer: wenn es dem Angeklagten möglich geweſen wäre, ſich von ſich ſelbſt abzulöſen und nicht blos zu ſagen, was er ſich zu ſein glaubt, ſondern was er iſt.

Was er iſt!

Ein Knabe, wie tauſend andere Knaben auch, deren Stellung keineswegs eine exceptionelle iſt, wie die ſeine. Auch ſehr legitim geborene Kinder, von Natur oder in Folge einer etwas eingeſchränkten Erziehung über Gebühr feinfühlig oder unbeholfen, werden das Opfer eines grauſamen Pennalismus, müſſen unter den Händen der kleinen Quälgeiſter bittere Qualen erdulden, werfen ſich, wenn die Sache zu toll wird, auf ihre Peiniger, ſchlagen blindwüthend um ſich, vereinſamen auch wohl auf eine Zeit lang gänzlich — Alles genau ſo, wie es dem illegitimen Pierre Clémenceau ergangen iſt — ohne daß, wenn ſie älter und vernünftiger ge-

worden ſind, ein bittrer Stachel in ihren Herzen zurückbleibt, ohne daß ſie ihre trübe Jugend für die Thaten ihres Mannesalters verantwortlich machen, wie der Angeklagte es wenigſtens zum Theil thut. Aber, geben wir die Richtigkeit ſeiner Behauptung zu, „daß, ſo lange die Ehe eine der ſozialen Fundamente iſt, trotz gewiſſer Anſtrengungen der Moraliſten, der Frommen und billig denkenden Menſchen, die Illegitimität der Geburt ein unauslöſchlicher Flecken, ein unheilbares Unglück, eine Fatalität ſein wird" —*) geben wir es zu, daß P. Clémenceau ungewöhnlich ſtark unter dieſer Fatalität gelitten hat, ſo wird er uns ſeinerſeits ganz gewiß zugeben müſſen, daß das Schickſal wiederum ganz ungewöhnlich gnädig mit ihm verfahren iſt. Oder wäre es keine beſondere Gunſt des Schickſals, daß der fünfzehnjährige Knabe in das Haus des Bildhauers kommt? Wie mancher arme illegitime Teufel läuft in die weite Welt und kein Menſch kümmert ſich drum, ob er Talente hat oder nicht, und ſchlägt ſich doch durch und wird ein tüchtiger Menſch, ein großer Mann vielleicht, oder doch wenigſtens ein guter Bürger und der Gründer einer ſehr legitimen Familie; und dieſer fünfzehnjährige Hans im Glücke findet in Mr.

*) p. 46.

Ritz einen Lehrherrn, der anſtatt ſich Lehrgeld bezahlen zu laſſen, großmüthig alle und jede Koſten auf ſich nimmt, findet nicht blos einen Lehrherrn in dem wackeren beſcheidenen Künſtler, ſondern einen Lehrer, und nicht blos einen Lehrer, ſondern einen väterlichen Freund, ja, ſagen wir es gerade heraus: einen Vater. Oder welcher Vater könnte ſich der moraliſchen, der künſtleriſchen Erziehung, Bildung ſeines eigenen Sohnes mit größerer Hingebung, Umſicht, Gewiſſenhaftigkeit widmen, als es dieſer edle Mann in Pierre's Falle thut? Mit dem Schritt über des Bildhauers Schwelle tritt der Knabe in eine andere Welt, die ihn wohl die andere, aus der er kommt, vergeſſen machen kann. Hier herrſcht kein brutales Vorurtheil, keine Gehäſſigkeit, keine Tyrannei, hier waltet Bildung, Wohlwollen, Liebe; und was nicht gleichgültig iſt, auch der Sorgen ſchlimmſte, die Sorge um die tägliche Exiſtenz, bleibt jenſeits jener Schwelle. Das Haus des Bildhauers iſt ein gutes und ein reiches Haus, der geliebte Schüler des Meiſters darf an den Vortheilen, Genüſſen, die ein ſolches Haus bietet, einen Theil haben, den ihm jedes Glied der Familie von Herzen gönnt. Seine Mutter freilich! Er kann die ſchlimme Vergangenheit nicht ungeſchehen machen, aber ſchon winkt dem Sohne eine ſchöne, an Ruhm und Ehren und auch an Geld

reiche Zukunft, — der herrlichſte Balſam für das Mutterherz! Wäre es ein Wunder, wenn unter ſolchen Einflüſſen das Herz des Jünglings hoch und höher ſchlüge! würden wir es ihm nicht vergeben, wenn ſelbſt der glückesvolle Becher überſchäumte!

Aber davon iſt bei dieſem ſeltſamen Menſchen keine Rede. Wie ihn das Unglück der Kinder- und Knabenzeit über Gebühr erbittert hat, ſo findet ihn das Glück, das jetzt ſein Füllhorn über ihn auszuſchütten beginnt, pedantiſch nüchtern. Mag ſein! Von den Kollegen, den jungen Künſtlern, wenn ſie ihn ohne Noth ſich vereinſamen, ſo nur der Arbeit zugewandt, allen Verführungen, denen das junge Blut ſo leicht erliegt, unzugänglich ſahen, — manch Einer mag bei ſich gedacht und geſagt haben, oder hätte doch wenigſtens ſagen können, im Falle er beſonders gutmüthig war: es muß auch ſolche Käuze geben.

Freilich zu ihrem und meiſtens auch zu anderer Leute Unglück. Ein Kauz, dem es nur in der Dämmerung der eigenen Phantaſie wohlig iſt, wird geblendet, ſobald ihn ein Strahl der Sonne der Wirklichkeit trifft. Er weiß nicht woher, er weiß nicht wohin und flattert, wenn es das Unglück will, dem dümmſten Gimpel gleich, in's Garn.

Und genau das iſt der Fall meines Klienten. Die

Geſchichte ſeiner Liebe, ſeiner Verheirathung iſt wirklich erbarmungswürdig. Wie kindiſch unerfahren muß der junge Mann ſein, den dieſe beide Frauen täuſchen können, dieſes fünfzehnjährige Mädchen, das ganz Koketterie, ganz Frivolität iſt, dieſe Mutter, die den Schmutz ihres abenteuerlichen Lebens überall mithinſchleppt, und der man überall zu begegnen erwarten darf, nur nicht in einem anſtändigen Hauſe! Auch giebt er zu, daß ohne einen gewiſſen Umſtand ſie ihm wohl in ihrem wahren Lichte erſchienen ſein würden. Der ſonſt ſo enthaltſame junge Mann hat ſich, durch die Spöttereien ſeiner Kunſtgenoſſen aufgeſtachelt, im Rauſche eines Bacchanals dazu verleiten laſſen, ſeinen Prinzipien untreu zu werden. In der reuigen Scham über ſeine „ſchändliche Handlung" macht er die ferne Geliebte zu ſeiner Patronin, ſeinem Schutzengel, und ſtellt bei der Gelegenheit die Betrachtung an: „Das Laſter übt auf die, für welche es nicht der gewöhnliche Zuſtand iſt, eine ſonderbare Wirkung aus: es verleiht dem, was nur relativ ehrbar iſt, den Schein abſoluter Ehrbarkeit. So hätten mir, verglichen mit einer großen Menge von Frauen, Iza und ihre Mutter erſcheinen müſſen als das, was ſie Andern erſchienen, was ſie logiſcher Weiſe ſein mußten: zwei Abenteurerinnen, von denen die eine ihre Carriere beendigt hatte und die

andere im Begriff war anzufangen. Verglichen mit den entwürdigten Frauen, mit denen u. ſ. w., erſchienen ſie mir wie zwei Heilige, und dabei blieb ich ſtehen.“*)

Die Gräfin Dobronowska mit dem Blick, den Manieren, ja ſelbſt den Gewohnheiten der Kupplerin, die Gräfin Dobronowska, die ſich nicht ſcheut, von dem ſelbſt mittelloſen Jüngling eine für ſeine Verhältniſſe bedeutende Summe zu borgen**), die Gräfin Dobronowska, die ſich gelegentlich in ſeiner Gegenwart halb betrinkt***) — eine Heilige! wahrlich, junge verliebte Leute, wenn ſie noch nebenbei Käuze ſind, haben wunderliche Heilige!

Und dabei bleibt er ſtehen! auch nach den Briefen, die ihm Iza aus Warſchau ſchreibt. Und doch ſprechen — um mich des engliſchen Ausdrucks zu bedienen — dieſe kurzen Briefe Bände, Bände voll bedenklichſter Geſchichten, von denen die eines Aufenthalts auf dem Lande in dem vollkommen einſamen Schloſſe einer Dame, die „das ganze Jahr“ abweſend iſt, und wo Iza wiederholt den Beſuch eines jungen Adligen, des Neffen jener Dame, empfängt, der ihr die koſtbarſten Ringe ſchenkt, der ſie reiten lehrt u. ſ. w. vielleicht

*) p. 148.
**) p. 139.
***) ibid.

nicht die bedenklichſte iſt. Jener junge Mann will ſie auch heirathen und ſie ſchreibt bei der Gelegenheit folgenden Brief: „Mein junger Freund, ſeien Sie recht artig, und antworten Sie mir umgehend. Fragen Sie Ihre Mutter, wie theuer eine vollſtändige Frauenausſtattung zu ſtehen kommen würde, ſo elegant wie möglich, mit Chiffern und Kronen, aber nur Leibwäſche. Ein Herrenhemde und ein Schlafrock müßten auch dabei ſein. Es iſt hier herkömmlich, daß die Verheirathete dieſe beiden Gegenſtände mitbringt. Man würde baar bezahlen und ſogar die Hälfte zum voraus, wenn es nöthig iſt. Antworten Sie mir unverzüglich. Ihre alte Freundin, Iza.“*)

Das ſcheint doch ſelbſt meinem Klienten zu ſtark geweſen zu ſein. Die Korreſpondenz ſchweigt während eines Jahres, aber es koſtet die junge Dame nur ein ein Wort und Gimpelchen flattert wieder herbei. Iza muß kommen, er muß ſie heirathen, und auf dieſe Weiſe den Verrath, den man an ſeiner Mutter geübt hatte, wieder gut machen. „Dies ſchien mir eine für die Harmonie der Dinge nothwendige Ausgleichung zum Beſten jener Ehrbarkeit, die ich zur Baſis und zum Prinzip meines Lebens gemacht hatte. Und dann:

*) p. 156.

eine Künſtlerliebe, eine abſurde Liebe, eine ſchickſalbeſtimmte Liebe — nennen Sie das Gefühl, wie Sie wollen —*)

Der Anwalt erhebt ſich, als er bis an dieſe Stelle des Mémoire gekommen, etwas ſchnell aus ſeinem Seſſel; ein bitteres Wort will durch die feſtgeſchloſſenen Lippen; aber er iſt gewohnt, ſein Urtheil in der Schwebe zu laſſen, ſo geht er denn nur ein paar Mal im Zimmer auf und ab und ſetzt ſich wieder an ſeine Arbeit.

Doch die Wolke auf ſeiner Stirn wird, wie er weiter lieſt, und bald ein Zeichen an den Rand und bald eine Notiz auf ſein Blatt macht, immer düſterer. Der Klient iſt in ſeiner Achtung bereits ziemlich tief geſunken; die ſchönen Phraſen, mit denen der Mann die innere Leere verdecken will, fangen an, ihm widerlich zu werden, er weiß, was er davon zu halten hat; und dann, wie kann man eine ehrliche Sympathie für einen Thoren haben, den nichts, aber auch nichts aus ſeiner Verblendung reißt, der es ſelbſt ausſpricht: „das Schickſal ſpielte offenes Spiel; an mir war es, zurückzutreten; ich dachte nicht daran."**) — Schlimm genug,

*) p. 168 f.
**) p. 177.

wenn der Fant nicht daran dachte! Oder meint er, es würde mir leichter sein, einen Banquerotteur zu vertheidigen, weil der Mann den Banquerutt hätte voraussehen können, voraussehen müssen! oder wähnt er, nur in einem merkantilischen Hauptbuch müsse Soll und Haben stimmen, in dem Hauptbuch unseres sittlichen Lebens aber dürfe der Leichtsinn die Feder führen, und die Blindheit herumtappen, wie's ihr gefällt?

Hier liegt das Hauptbuch! es ist klassisch für einen hirnlosen Menschen, der sich ruiniren will, es koste was es wolle.

Haben: „Durch das Elend bis auf's Aeußerste getrieben, hatte diese Frau (die Mutter) sie ganz einfach geben, sprechen wir das Wort aus, verkaufen wollen an einen unermeßlich reichen Greis, der ihr ein Vermögen zusicherte, und sie hatte der Tochter diese seltsame Proposition gemacht." (p. 176.)

Soll: „Iza sagte mir endlich, daß ihre Mutter sie in ihrer Niederkunft pflegen wolle; daß es, nach Allem, was geschehen, doch ihre Mutter sei u. s. w. Jedem Sünder Verzeihung! Ich sandte der Gräfin das zur Reise nöthige Geld, sie kam." (p. 205.)

Haben: Sie brachte die ganze Zeit bei ihrer Tochter zu und sprach nur polnisch mit ihr. . . . Ich fragte

ſie, welches der Gegenſtand ſo intereſſanter Unterhaltungen ſei, ſie ſagte mir, was ſie wollte!" (p. 205.)

Soll: Der Mann, welcher eine Fremde heirathet und die Sprache ſeiner Frau nicht verſteht, hat nur Eines zu thun: dieſe Sprache ſo ſchnell als möglich zu lernen, ohne daß ſeine Frau es ahnt." (ib.)

Haben: „Ich für mein Theil, ich ſah nur noch durch Iza. Sie fürchtete ſich, ein Kind zu haben; ich wünſchte alſo keins von ihr zu haben. So war ich denn beinahe ebenſo beſtürzt wie ſie ſelbſt, als ſie kam, mir mit einer Art von Zorn anzukündigen, daß ſie ſchwanger ſei. Alle Unvorſichtigkeiten, die dieſen Zuſtand zerſtören konnten, hatte ſie ſchon begangen, ehe ſie mir ein Wort ſagte. Es gab alſo keine Hoffnung mehr, ſie mußte Mutter werden. Sie wagte nicht, mir ein Verbrechen zu proponiren; ſie dachte daran, ich bin deſſen gewiß." (p. 203.)

Soll: „Ich beruhigte ſie, ſo gut ich konnte, indem ich ihr ſagte, daß ſie trotz Allem ſchön bleiben und die Thränen und die Schlafloſigkeit ſie häßlicher machen würden, als das natürliche Ereigniß." (ib.)

Hier ſchiebt der Anwalt zum zweiten Male ſeinen Seſſel zurück und das Wort, das er vorher zwiſchen den Lippen feſthielt, fährt heraus: Lump! erbärmlicher Lump ohne Hirn und ohne Eingeweide! ruft er, während

er erregt ſein Zimmer durchmißt: Nun, bei Gott, auch ich bin jung geweſen und ich glaube zu wiſſen, was Leidenſchaft iſt. Aber eine Leidenſchaft, die vor dem großen Geheimniß, das ſich in dem Schooße der Gattin zum erſten Male ahnungsvoll-feierlich ankündigt, nicht in heiligem Schauer erbebt, und ſich demüthigt bis in den Staub — eine Leidenſchaft, die einem jungen Weibe gegenüber, das ſeine Herzenshärtigkeit ſo ſchamlos geſteht, nicht zu Eis erſtarrt — nennt das nicht Leidenſchaft, das Wort iſt zu edel, nennt es thieriſche Brunſt! Und auch das iſt zu gut: das Thier liebt ja ſein Junges, ehe es geboren iſt! Aber der Elende ſagt es ja ſelbſt, da ſteht es: „die Liebe, die ich Iza einflößte, war durchaus phyſiſch; die Seele hatte nichts damit zu thun, ſo ſehr ſie auch ihr Theil daran zu haben glaubte. Iza zweifelte damals eben ſo wenig daran, als ich.“*) — Was kommt es darauf an, woran ein ſolcher Menſch zweifelt, oder nicht zweifelt! Wer über gewiſſe Dinge ſeinen Verſtand nicht verliert, der hat eben keinen zu verlieren.

Welch' einen Begriff, oder vielmehr: wie hat ſich dieſer Menſch ſo gar keinen Begriff von der Aufgabe der Ehe gemacht! er, der die Stirn hat, auszuſprechen:

---

*) p. 191.

„Wenn Einer von uns durch den andern demoralisirt ist, so ist es der Mann gewesen, der durch das Kind (Iza nämlich) demoralisirt wurde!*) Elender Mann!

Vielleicht gehörst Du zu denen, die, als des großherzigen Michelet Buch: „Die Liebe" erschien, es gelesen und verhöhnt haben; denn verstanden hast Du es sicher nicht. Oder welchen Eindruck haben folgende Sätze auf Dich gemacht? „Die vollständige Verantwortlichkeit für die Entwickelung der Frau ruht heute auf dem, welcher sie liebt. Eine öffentliche Bildung giebt es nicht mehr. Wo sind die großen nationalen Feste des Alterthums, welche das ganze Jahr hindurch die Unterhaltung am häuslichen Heerde ausmachten? Und was die religiösen Feste betrifft, die wir aus dem Mittelalter mit herübergeschleppt haben, so gestehen selbst die Gläubigen die Lauheit, welche man zu ihnen mitbringt, ein und geben ihre Ohnmacht zu. Ist die Kultur der Bücher ein Ersatz dafür? Keineswegs. Die Menge und die Zerstückelung der Journalartikel, die den Geist zersplittern, das Alles hat die Frauen angeekelt und viele wollen nicht mehr lesen. — So bleibt denn nur das lebendige Buch, die Persönlichkeit des Mannes, das Wort des Geliebten. Die Liebe ist mehr

*) p. 191.

als je aufgefordert, ihren großen Titel eines Heilandes der Welt zu verdienen. — Es handelt ſich einzig darum, durch die Liebe Alles, was in dem jungen Weſen an Liebe, Anmuth, Gedanken ruht, zu erwecken. Es ſchlummert in ihm ein Ocean, der in Bewegung geſetzt werden muß. Die Einfachſte wird auf dieſen Ruf mit einem unerwarteten Reichthum der Natur antworten. Der, welcher ohne Egoismus darauf bedacht war, Alles was er für groß und ſchön hält, ihr mitzutheilen, wird ſich beglückt finden, daß ſie Alles ihm zurückerſtattet, und ihn mit den wachſenden Kräften ihrer erhöhten Liebe liebt. — Man muß ſie da ergreifen, wo ſie wirklich iſt, bei ihrer natürlichen Neigung, immer mehr und mehr zu lieben. Man muß ihr großherzig in der ſchwachen, paſſiven, ſo beſchränkten Liebe, welche ſie für Dich hat, den ſympathetiſchen Aufſchwung der großen allgemeinen Liebe des Lebens und der Natur geben, und nach und nach zuletzt die Kraft der thätigen Liebe, der Nächſtenliebe, der ſozialen Verbrüderung. — Sie iſt jung; aber von dieſem Tage an mußt Du ſie machen und ſchaffen für die guten Dinge Gottes, ſie vorbereiten, zu werden, was die Frau wahrhaft iſt: eine Kraft, die Harmonie, Troſt und Hilfe und Heil ſpendet. Sie kann mit achtzehn Jahren noch nicht alle

dieſe Werke thun, aber ſie kann das Gefühl, den Begriff davon erlangen.*)

Was haſt Du gethan, Pierre Clémenceau, in Deiner Gattin dieſes Gefühl zu erwecken, dieſen Begriff lebendig zu machen? Ich durchblättre Dein Mémoire wieder und wieder: ich finde auch nicht ein Wort, das darauf hindeutete, Du habeſt dieſe Arbeit, dieſe ernſte, heilige, unabweisliche Pflicht zu erfüllen, auch nur verſucht. Du haſt nichts gekonnt, als nach ihrem ſchönen Leibe Deine Statuen formen, ihre Seele zu bilden, ging über Deine Kräfte. Aber ſagſt Du: ich war noch ſo jung! — Du warſt ſechsundzwanzig Jahre, und rühmſt Dich, wer weiß wie oft, Deines frühreifen Ernſtes: ſo warſt Du alt genug. — Aber ich habe ſo kurze Zeit nur mit ihr gelebt! — Drei Jahre, Menſch! drei volle Jahre! wieviel Zeit brauchſt Du denn, aus einem Rauſche zu erwachen? — Aber ich war ein Künſtler! — Wir werden ſehen, ob auch nicht das eine leere Prahlerei iſt, wie noch ſo manches in Deiner Schrift! — Aber, wenn ich auch jenes Werk der Bildung, das Du ſo pedantiſch von mir forderſt, unternommen hätte, was würde es genützt haben? „Die

*) J. Michelet. Die Liebe. 2. Auflage S. 158 ff.

Demoraliſation war inſtinktmäßig, das Laſter war urſprünglich bei dieſer Jungfrau."*)

Was es genützt haben würde? daß Du dieſe große Entdeckung nicht erſt gemacht hätteſt, als es zu ſpät war; daß Dein beſter Freund, Dein alter Meiſter, ſich nicht von Dir zurückgezogen hätte, ohne daß Du wußteſt warum; daß Deine Mutter nicht an gebrochenem Herzen hätte ſterben können, ohne daß Du es ahnteſt; daß die ganze Stadt nicht hätte über Dich lachen können, ohne daß Du es hörteſt; daß Du nicht aus den Wolken zu fallen brauchteſt, als Dir ein Zufall offenbart, daß Deine vielgeliebte, für engelrein gehaltene Frau die letzte der Dirnen iſt!

Aber die Liebe iſt blind, ſagſt Du.

Ich ſage Dir: die Sinnlichkeit iſt es, nicht die Liebe. Die Liebe iſt ſehr weitſichtig und ſehr hellſichtig. Sie ſieht die leichteſten Schatten einer Verſtimmung über die Stirn des geliebten Weſens ſchweben; ſie ſieht in ſeinem Auge das erſte Aufdämmern eines Gedankens, der Dir fremd iſt; ſie hört in dem leiſeſten Vibriren der Stimme, ob die Saiten jenes Herzens harmoniſch mit dem Deinen zuſammenklingen, oder nicht. Du aber, Du haſt inmitten Deiner erträumten

*) pag. 191.

Herrlichkeit geſeſſen, berauſcht von Deinem Glück, und haſt nichts gehört, haſt nichts geſehen, als der Dieb hereinbrach und „weg vom Sims die reiche Krone nahm und in die Taſche ſteckte.“

Die reiche Krone! daß ſich Gott erbarm'!

Aber ich will einmal das Unmögliche zugeben; will annehmen, Du habeſt drei Jahre lang eine Narrenkappe für eine Krone gehalten, will Deinen Zorn, Deine Raſerei, als Du die beſchämende Entdeckung machſt, begreiflich finden. Was nun? Nun muß das Poſſenſpiel ein Ende haben, nun endlich mußt Du doch zu Dir ſelbſt kommen, wenn Du anders ein Selbſt, wenn Du nur den kleinſten Funken eines Selbſtgefühls in Deiner Seele haſt.

Ich muß Dir die Gerechtigkeit widerfahren laſſen: Du haſt eine Ahnung davon gehabt. „Wenn ich, ſagſt Du, wie ſo viele andere Märtyrer des Herzens gethan, den Schmerz, den ich mit mir trug, meiner Kunſt, meinem Ruhme dienſtbar machen konnte, ſo war ich gerettet;“*) und Du gehſt nach Italien, in dem Lande der Kunſt an den reinſten Quellen Dir Geneſung zu trinken.

Sehr wohl; nur haſt Du, wie Dir das zu ge-

*) p. 285.

ſchehen pflegt, das Beſte vergeſſen, daß nämlich ein Schmerz, wenn er in der Kunſt verklärt werden ſoll, ein edler Schmerz ſein muß. Aber Du, trauerſt Du darüber, daß jenes unſelige Weib Deinen höchſten Künſtlerglauben: es müſſe in dem ſchönſten Leibe auch die ſchönſte Seele wohnen, ſo tief erſchüttert hat? Trauerſt Du um die Zeit, die Du verloren, um die Kraft, die Du vergeudet, um den Abweg, auf den ſie Dich verlockt hat, weit, weit fort den göttlichen Muſen, von Apollo, dem Herrlichen und der Venus Urania? Trauerſt Du nur, rein menſchlich und menſchlich rein, daß Du Dein Herz in einen Sumpf geworfen, daß Du nie eine Gattin gehabt, Dein unmündiger Sohn nie eine Mutter?

Nichts, nichts von alledem! Du trauerſt darüber, daß Andere mit ihr das Lager theilen, um welches Deine wüſte Phantaſie beſtändig ſchwebt. Nicht Dein Herz, Dein Fleiſch zuckt; Du haſt die Schamloſigkeit, uns keine dieſer widerlichen Zuckungen zu erſparen und Du verlangſt, Apollo ſoll Dir gnädig ſein!

Dir!

Ahnſt Du denn nicht, Du elender Marſyas, daß, wenn Du jetzt ſolche Qualen erduldeſt, es iſt, weil Du, ſeelenloſer Kopiſt, die Frechheit hatteſt, Dich jemals einen Künſtler zu nennen! Erkennſt Du den beleidigten

Gott noch in dem Augenblicke nicht, wo er die blutige Rache an Dir nimmt?

Nein, Pierre Clémenceau, Deine Künſtlerſchaft iſt mir von vornherein verdächtig geweſen; laß uns künftig von derſelben ſchweigen!

Aber Du kannſt es nicht. In Deiner kindiſchen Eitelkeit mußt Du ſie beſtändig auf den Lippen führen in dem Momente ſelbſt, als Du einen Strich durch die wüſte Rechnung Deines Lebens machen willſt. Du willſt ſterben, Du ſagſt es wenigſtens: „Wie oft habe ich in der Nacht das Fenſter geöffnet, mich in das Leere zu ſtürzen! Wie oft habe ich das Raſirmeſſer an meinen Hals gelegt! Wie oft habe ich meine Bruſt entblößt, und, mich vor einen Spiegel ſtellend, den Ort geſucht, wo ich mich treffen mußte! In dieſen Augenblicken trieb ich die Senſualität ſo weit, ſelbſt meinem Tode aſſiſtiren zu wollen. Der Künſtler machte ſich, aus Gewohnheit, durch meine Aufregung geltend; ich ſuchte eine Attitüde, um zu ſterben.“*) Wie ähnlich Dir das ſieht! Du biſt eben im Leben, was Du nothwendig als Künſtler biſt: ein jämmerlicher Komödiant.

Ein Komödiant, den Eitelkeit und Sinnlichkeit toll

*) p. 311.

gemacht haben. Nur so lassen sich Deine Handlungen erklären.

Du eilst von Rom nach Paris auf die Kunde, daß Dein Freund Constantin, wie so viele Andre, sich in den Netzen Deines buhlerischen Weibes gefangen hat. Deines Weibes! Denn wenn die Wahlverwandtschaft mit der Metze, die Du im Anfange selbst herausgefunden hast*), nicht selbst jetzt noch, nach Allem, was geschehen, nachdem sie sich und Dich mit Schande bedeckt hat bergehoch — wenn diese Verwandtschaft nicht noch existirte — was in aller Welt ginge es Dich an? Oder da Du doch einmal auf dem Wege bist — wie Du es nothwendig sein mußt — eine gewisse Verachtung vor den Menschen — Dich einbegriffen — zu empfinden — hülle Dich noch etwas tiefer in den warmen Mantel, bleibe in Rom und lasse die Todten ihre Todten begraben!

Aber es verlohnt sich auch, Dir einen Rath zu geben! Du reisest nach Frankreich zurück, ohne zu wissen, was Du dort thun würdest**) — wann hättest Du das je gewußt! Deinen Freund zur Rechenschaft ziehen, willst Du nicht — Du findest, was ihm passirt ist, nur zu begreiflich; auch läßt Du Dir, als Du ihn

*) p. 117.
**) p. 335.

wiederſiehſt, ſeine Umarmung gefallen und kein Wort des Vorwurfs kommt über Deine Lippen. Es ſcheint, daß Du in ihm nur einen Leidensgefährten erblickſt und eine Verpflichtung fühlſt, Dich und ihn, möglicherweiſe auch die bekannten fünf Anderen (deren Zahl ſich mittlerweile jedenfalls noch erklecklich vermehrt hat) an der Circe zu rächen. Selbſtverſtändlich biſt Du Dir auch darüber nicht klar, denn, als der Freund meint: er würde die Zauberin, wenn ſie ſeine Frau geweſen wäre, getödtet haben, antworteſt Du: ſo bin ich ſtärker als Du,*) worauf der ahnungsvolle Freund, der Dich beſſer kennt und aus Erfahrung weiß, wie viel man auf Deine Entſchlüſſe bauen kann: „vielleicht!“ erwidert.

Dann begiebt ſich der ſtarke Mann in Circe's Palaſt. Zu welchem Zweck? er ſagt es uns nicht und wir erfahren es nicht. Circe iſt über Land, wird erſt am Abend zurückerwartet.

Wenn ſie zu Hauſe geweſen wäre, würde ſofort geſchehen ſein, was hernach geſchieht? oder war der Beſuch bei dem Rechtsverſtändigen, den Du jetzt aufſuchſt, nöthig, Dich zum Aeußerſten zu treiben? Keine Antwort.

---

*) p. 337.

Du fragſt den Rechtsverſtändigen, was das Geſetz zu Deinem Schutz vermöge; und hörſt, daß es nichts vermöge, als Dich rechtlich von Deiner Frau zu trennen, ſie auf ein oder zwei Jahre einzuſperren, wenn Du den Ehebruch konſtatirteſt. Was Deinen Namen, Deine Ehre, Deine Seele betreffe, ſo könne Dir das Geſetz die nicht wieder geben. Madame Iza werde immer Madame Clémenceau bleiben; werde immer das Land, das Du bewohnteſt, auch bewohnen können, werde reich ſein können, und Deinen Namen und den Deines Sohnes entehren. Der Tod allein werde Euch eines Tages ſcheiden. — Dann giebt Dir der Mann des Geſetzes noch Rathſchläge, die Du uns nicht mittheilſt, von denen Du aber meinſt, daß ſie ſehr vernünftig geweſen ſeien, nur daß leider in dem Zuſtande, in welchem Du Dich befunden, die Vernunft nichts hätte für Dich thun können.

Was wird er Dir geſagt haben, der vernünftige Mann?

Er wird Dir geſagt haben, daß der Fall allerdings ſehr bös ſei und Dich ſchwer treffe, daß Du ihn aber als die gerechte, wenn auch ſchwere Strafe Deines ungeheuren Leichtſinns tragen müßteſt. Er wird Dir geſagt haben, daß, wenn Paris für Dich und Iza zu eng ſei, Du ja in Rom bleiben könnteſt — ein vortrefflicher Aufenthaltsort für einen Bildhauer - - und

wohin Dir Iza, die ihre Rechnung viel beſſer in Paris fände, ſchwerlich folgen werde. Ueberdies ſei ja die Erde weit. Was Deinen Namen anbetreffe, ſo habeſt Du es ja in der Hand, denſelben ſo groß und ehrwürdig zu machen, daß der Spott nicht mehr daran hinaufreiche; Deinem unglücklichen Sohne ſeieſt Du auf alle Fälle verpflichtet, Dich zu erhalten, ihm ein weiſer Vater zu ſein, ihm durch verdoppelte Liebe die Mutter zu erſetzen — und wenn Du ſo den klar vorgezeichneten Weg der Pflicht demüthigen Herzens und erhobenen Hauptes wandelteſt — ſolle Dir nur für das Heil Deiner Seele nicht weiter bange ſein — das werde ſich ſchon finden.

So oder ungefähr ſo wird der vernünftige Mann geſprochen haben: aber freilich für Leute Deines Gleichen wächſt das Kraut Moly nicht.

Ich kann Dich auf Deinem Wege nicht weiter begleiten; der faule Sumpf widert mich an. Nur noch Eines. Ich will, weniger zu Deiner Ehre, als zur Ehre des Menſchengeſchlechts, annehmen, daß Du, als Du das Weib noch einmal umarmteſt, noch nicht den Gedanken hatteſt, ſie zu tödten — es wäre zu gräßlich, das zu denken; ich will annehmen, daß, als Du Dich hernach, mit dem Meſſer in der Hand, nochmals an ihre Seite legteſt, Du es nur gethan haſt, um den

Streich deſto ſicherer führen zu können — obgleich nicht abzuſehen iſt, wie Dein Arm dadurch größere Kraft erhielt; ich will annehmen, daß, was den Tod der Unglücklichen herbeigeführt hat, die Reflexion iſt, die Du machteſt, als Du Dich zum erſten Male von ihrer Seite erhobſt: „Wenn dieſe Kreatur den nächſten Tag erlebte, machte ſie aus mir den verächtlichſten der Menſchen“*).

Bleiben wir dabei ſtehen; verſuchen wir zu ergründen, ob in dieſer Phraſe, die ganz wie Blödſinn ausſieht, eine Spur von Sinn enthalten iſt.

Sie machte Dich zum verächtlichſten der Menſchen? Sie? ich ſollte denken, das hätteſt Du ſelbſt übernommen, als Du thateſt, was zu thun Du Dich übrigens ſchon ſeit Monaten geſehnt: als Du Dich ihr abermals hingabſt, die noch einen Augenblick vorher gar kein Hehl daraus gemacht hatte, daß ſie eine Dirne ſei. Eine Dirne iſt eben eine Dirne. Biſt Du, als Du die Dirne tödteteſt, um ein Haar klüger geweſen, als der dumme Junge, der den Tiſch ſchlägt, an dem er ſich geſtoßen? oder der Trunkenbold, der den Spiegel zertrümmert, der ihm ſeine wüſte Fratze zeigt?

Oder, wenn Du Dir ſelbſt auf jeden Fall den Kelch

*) p. 351.

der Schmach bis auf den letzten Tropfen geleert hatteſt, ob Du nun das Gefäß hinterher zertrümmerteſt, oder nicht, in weſſen Augen ſonſt, wenn ſie leben geblieben wäre, würdeſt Du der verächtlichſte der Menſchen geweſen ſein? In den Augen der Buhlerin? Fürchteteſt Du ihr höhniſches Gelächter? Ja, guter Freund, eine erhabene Rolle konnteſt Du freilich au lendemain in ihren Augen nicht ſpielen, kam es Dir überhaupt noch darauf an, was Du in ihren Augen warſt.

Oder in den Augen der Welt? Freilich, die wird Dich jetzt in ihr Pantheon ſetzen! Du kannſt Dich ja ſelbſt in Marmor darſtellen, wie Du, das Meſſer in der Hand, — ich mag das Bild nicht weiter ausmalen. —

Unglücklicher, ahnſt Du denn nicht, daß, wollteſt Du wirklich etwas thun, Du nichts Anderes thun konnteſt, als jenes Meſſer gegen die eigene Bruſt kehren, Deinem verfehlten Leben ein raſches Ende zu machen? Iſt Dir gar nicht der Gedanke gekommen, daß ſolche Geſellen, wie Du, allerdings nicht zwiſchen Himmel und Erde herumzulaufen brauchen? Oder fiel es Dir ein, daß es dann für Dich keine Möglichkeit mehr gab, Deine Memoiren zu ſchreiben und die Welt mit Deinen weibiſchen Klagen zu füllen? Aber, was frage ich!

Es war gewiß kein Spiegel vorhanden, in dem Du kontrolliren konntest, ob auch die Attitüde, in der Du starbst, die künstlerische war!

Komödiant von einem Menschen! nichts weiter, als elender Komödiant!

Doch halt! Es soll ja ein Komödiant einen Pfarrer lehren können, weshalb denn nicht auch einen Advokaten, besonders wenn der Advokat ein Komödiant ist, oder vor einem Publikum plaidirt, das er sicher sein kann zu gewinnen, wenn er nur brav Komödie spielt?

Du hast dem Advokaten trefflich vorgearbeitet; Dein Mémoire ist brauchbar, wirklich sehr brauchbar; ja, mehr als das: es ist ein vollkommenes Plaidoyer, ein Kabinetsstück advokatorisch-deklamatorischer Beredtsamkeit, das seine Wirkung gar nicht verfehlen kann! Oder welcher Advokat vermöchte mit glänzenderen Phrasen Deine Geistesleere und Herzenshohlheit zu verdecken, als Du es selbst gethan? welcher Advokat wäre im Stande, seine Hörer um die faulen Stellen Deines Charakters geschickter an der Nase herum, und sie dann wieder des Langen und Breiten auf dem weiten Felde Deiner angemaßten Vortrefflichkeit spazieren zu führen? wer könnte mit kühnerer Stirn, als Du, die freche Lüge behaupten: von den Göttern sei das Unheil gekommen, während Du es doch selbst in Deines Sinnes

Gott noch in dem Augenblicke nicht, wo er die blutige Rache an Dir nimmt?

Nein, Pierre Clémenceau, Deine Künſtlerſchaft iſt mir von vornherein verdächtig geweſen; laß uns künftig von derſelben ſchweigen!

Aber Du kannſt es nicht. In Deiner kindiſchen Eitelkeit mußt Du ſie beſtändig auf den Lippen führen in dem Momente ſelbſt, als Du einen Strich durch die wüſte Rechnung Deines Lebens machen willſt. Du willſt ſterben, Du ſagſt es wenigſtens: „Wie oft habe ich in der Nacht das Fenſter geöffnet, mich in das Leere zu ſtürzen! Wie oft habe ich das Raſirmeſſer an meinen Hals gelegt! Wie oft habe ich meine Bruſt entblößt, und, mich vor einen Spiegel ſtellend, den Ort geſucht, wo ich mich treffen mußte! In dieſen Augenblicken trieb ich die Senſualität ſo weit, ſelbſt meinem Tode aſſiſtiren zu wollen. Der Künſtler machte ſich, aus Gewohnheit, durch meine Aufregung geltend; ich ſuchte eine Attitüde, um zu ſterben.“*) Wie ähnlich Dir das ſieht! Du biſt eben im Leben, was Du nothwendig als Künſtler biſt: ein jämmerlicher Komödiant.

Ein Komödiant, den Eitelkeit und Sinnlichkeit toll

*) p. 311.

gemacht haben. Nur so lassen sich Deine Handlungen erklären.

Du eilst von Rom nach Paris auf die Kunde, daß Dein Freund Constantin, wie so viele Andre, sich in den Netzen Deines buhlerischen Weibes gefangen hat. Deines Weibes! Denn wenn die Wahlverwandtschaft mit der Metze, die Du im Anfange selbst herausgefunden hast*), nicht selbst jetzt noch, nach Allem, was geschehen, nachdem sie sich und Dich mit Schande bedeckt hat bergehoch — wenn diese Verwandtschaft nicht noch existirte — was in aller Welt ginge es Dich an? Oder da Du doch einmal auf dem Wege bist — wie Du es nothwendig sein mußt — eine gewisse Verachtung vor den Menschen — Dich einbegriffen — zu empfinden — hülle Dich noch etwas tiefer in den warmen Mantel, bleibe in Rom und lasse die Todten ihre Todten begraben!

Aber es verlohnt sich auch, Dir einen Rath zu geben! Du reisest nach Frankreich zurück, ohne zu wissen, was Du dort thun würdest**) — wann hättest Du das je gewußt! Deinen Freund zur Rechenschaft ziehen, willst Du nicht — Du findest, was ihm passirt ist, nur zu begreiflich; auch läßt Du Dir, als Du ihn

*) p. 117.
**) p. 335.

wiederſiehſt, ſeine Umarmung gefallen und kein Wort des Vorwurfs kommt über Deine Lippen. Es ſcheint, daß Du in ihm nur einen Leidensgefährten erblickſt und eine Verpflichtung fühlſt, Dich und ihn, möglicherweiſe auch die bekannten fünf Anderen (deren Zahl ſich mittlerweile jedenfalls noch erklecklich vermehrt hat) an der Circe zu rächen. Selbſtverſtändlich biſt Du Dir auch darüber nicht klar, denn, als der Freund meint: er würde die Zauberin, wenn ſie ſeine Frau geweſen wäre, getödtet haben, antworteſt Du: ſo bin ich ſtärker als Du,*) worauf der ahnungsvolle Freund, der Dich beſſer kennt und aus Erfahrung weiß, wie viel man auf Deine Entſchlüſſe bauen kann: „vielleicht!" erwidert.

Dann begiebt ſich der ſtarke Mann in Circe's Palaſt. Zu welchem Zweck? er ſagt es uns nicht und wir erfahren es nicht. Circe iſt über Land, wird erſt am Abend zurückerwartet.

Wenn ſie zu Hauſe geweſen wäre, würde ſofort geſchehen ſein, was hernach geſchieht? oder war der Beſuch bei dem Rechtsverſtändigen, den Du jetzt aufſuchſt, nöthig, Dich zum Aeußerſten zu treiben? Keine Antwort.

---

*) p. 337.

Du fragſt den Rechtsverſtändigen, was das Geſetz zu Deinem Schutz vermöge; und hörſt, daß es nichts vermöge, als Dich rechtlich von Deiner Frau zu trennen, ſie auf ein oder zwei Jahre einzuſperren, wenn Du den Ehebruch konſtatirteſt. Was Deinen Namen, Deine Ehre, Deine Seele betreffe, ſo könne Dir das Geſetz die nicht wieder geben. Madame Iza werde immer Madame Clémenceau bleiben; werde immer das Land, das Du bewohnteſt, auch bewohnen können, werde reich ſein können, und Deinen Namen und den Deines Sohnes entehren. Der Tod allein werde Euch eines Tages ſcheiden. — Dann giebt Dir der Mann des Geſetzes noch Rathſchläge, die Du uns nicht mittheilſt, von denen Du aber meinſt, daß ſie ſehr vernünftig geweſen ſeien, nur daß leider in dem Zuſtande, in welchem Du Dich befunden, die Vernunft nichts hätte für Dich thun können.

Was wird er Dir geſagt haben, der vernünftige Mann?

Er wird Dir geſagt haben, daß der Fall allerdings ſehr bös ſei und Dich ſchwer treffe, daß Du ihn aber als die gerechte, wenn auch ſchwere Strafe Deines ungeheuren Leichtſinns tragen müßteſt. Er wird Dir geſagt haben, daß, wenn Paris für Dich und Iza zu eng ſei, Du ja in Rom bleiben könnteſt — ein vortrefflicher Aufenthaltsort für einen Bildhauer - - und

ment, in ihrer ganzen Macht und Fülle dargestellt werden muß. Ja mit dem einen Hintergrund ist es nicht einmal genug, selbst nicht dann, wenn die großen allgemeinen Verhältnisse der Gesellschaft sehr einfach, in Folge dessen leicht übersehbar, wenn sie so fest ineinandergefugt sind, daß sie der Dichter als feststehend und unverrückbar annehmen darf, wie die Natur selbst. Auch dann wird er noch immer auf einen zweiten und letzten Grund zurückdeuten müssen, auf den Urgrund, der freilich nirgend zu finden ist, als in dem sittlichen Geiste des Dichters selbst, und von welchem eben jeder vorhandene Zustand der Gesellschaft, selbst der beste, einfachste, natürlichste, nur als eine unvollkommene Verwirklichung erscheint*).

Diese doppelte Nöthigung, welcher sich schon Homer, der Dichter eines naiven Zeitalters, nicht entziehen kann, tritt nun an den Dichter unserer Tage um so

*) Für den dramatischen Dichter verhält sich die Sache wesentlich anders. Da er viel mehr Mittel hat, als der epische Dichter, den einzelnen Fall psychologisch zu vertiefen, von allen Nebenumständen und Zufälligkeiten befreit, plastisch herauszuarbeiten, braucht er ihn weniger scharf auf den ersten Hintergrund der aktuellen Verhältnisse zu beziehen, und darf ihn gewissermaßen direkt auf den zweiten, den ethischen Hintergrund zeichnen, mögen wir denselben nun Schicksal, oder moralische Weltordnung oder anders nennen. A. d. V.

unabweisbarer heran, je komplizirter die Verhältnisse sind, in denen sich seine Menschen bewegen, je schwieriger die Stellung des Einzelnen zur Gesammtheit zu definiren ist, je weniger leicht es auch dem schärfsten Ohr wird, durch das Geschwirr von unzähligen sich durchkreuzenden Meinungen die Stimme der Wahrheit hindurchzuhören.

Aber von jenen unverrückbaren Gesetzen der epischen Dichtung weiß der Verfasser der Affaire Clémenceau nichts, so gut wie nichts.

Nur im Anfang, in der Jugendzeit des Helden, macht er einen Versuch, in der breiten Schilderung der Schulverhältnisse einen Hintergrund zu gewinnen, und mit diesem Hintergrund eine verständliche Genesis der moralischen Qualität seines Helden. Wie wenig ihm das gelungen ist, wie mangelhaft und schielend Alles, was er nach dieser Seite vorbringt, haben wir bereits gesehen. Mit diesem Versuch aber ist seine Kraft erschöpft, erschöpft in dem Augenblicke, wo er den Helden in die große Welt einführt, in die er sich hineinlebt, auf die er wirken soll, und die nun ihrerseits auf ihn wirken wird. Nicht eine Ahnung kommt ihm, daß hier ein bestimmtes Verhältniß von Ursache und Wirkung vorliegt; daß die unsittliche Ehe, die er schildert, in der Unsittlichkeit des allgemeinen Zustandes

wurzelt, eines Zustandes, wo die Heiligkeit der gegenseitig eingegangenen Verpflichtungen aus dem Bewußtsein der Gatten verschwunden ist, und dafür der baarste, nackteste Egoismus von beiden Seiten zügellos waltet; wo der Mann in der Frau nur ein Werkzeug seiner Lust oder seiner Eitelkeit sieht, die Frau die Kraft des Mannes gewissenlos für ihre frivolen Zwecke ausbeutet, beide vollkommen unbekümmert, wie sich dabei die Familie steht, was dabei aus dem Gemeinwohl wird. Ob Pierre Clémenceau, der Bildhauer, mit der schönen Gattin nichts Besseres anzufangen weiß, als sie für seine Arbeiten Modell stehen zu lassen, oder ob Jean So und So seine nicht minder schöne Gattin mit Perlen und Spitzen überdeckt, und sie durch die Salons schleppt — was ist da groß für ein Unterschied, wenn der Eine eben so wenig darnach fragt, als der Andere, wie es in dem Kopf, wie es in dem Herzen der schönen Gattin aussieht? und kann sich der Eine mehr verwundern, als der Andere, wenn die nur auf Aeußerlichkeiten gestellte Frau den Kultus der Sinnlichkeit bis zu den letzten schamlosen Konsequenzen treibt?

Und man sage nicht: dies Alles durfte der Pariser Dichter, der eine Pariser Geschichte für die Pariser Welt schrieb, als selbstverständlich, als allgemein zugegeben, voraussetzen. Genug, daß er den Fall in

seiner Vereinzelung mit plastischer Deutlichkeit herausstellte. Den Zusammenhang mit den allgemeinen Zuständen, den letzten Bezug auf den ethischen Hintergrund mochte dann jeder leicht finden.

Dieses Raisonnement ist schon um deshalb hinfällig, weil der Verfasser, wie wir bewiesen zu haben glauben, gar nicht im Stande gewesen ist, den einzelnen Fall in seiner Eigenthümlichkeit zu erfassen, mithin von einem richtigen Rückschluß auf den socialen und ethischen Hintergrund gar nicht die Rede sein kann.

Davon scheint er denn allerdings hier und da eine Ahnung gehabt zu haben, und so ist er denn gelegentlich eifrig beflissen, etwaige Zweifel an der Moralität seines Helden, die sich in der Brust des Lesers erheben möchten, im Keime zu ersticken. Das Mittel, dessen er sich zu diesem Zwecke bedient, ist einfach genug, wie folgende Stelle zeigt, die der „Angeklagte" in seinem „Mémoire" wohlweislich unmittelbar vor der Katastrophe einfließen läßt, wo sie denn freilich auch besonders nöthig ist: „Der Fall der Nothwehr existirt nicht blos in der physischen, sondern auch in der moralischen Welt. Ich war plötzlich unvorhergesehen angegriffen worden, beleidigt, verwundet in meinen wahrsten und heiligsten Empfindungen durch ein Wesen, dem ich nur Gutes gethan hatte. Ich bin anfangs durch den Stoß betäubt

gewesen, dann habe ich mich vertheidigt und meinen Gegner zu Boden geworfen. Weil er sich bei dem Angriff weder einer Pistole, noch eines Messers, noch eines Stockes bedient hatte, war er deshalb kein Gegner? Ich kann es nicht glauben, noch Sie, noch irgend ein gewissenhafter Richter, da Sie mir gleich nach meiner Verhaftung die Hand geboten haben, da Mr. Ritz, sein Schwiegersohn und die ehrenwerthesten Männer kommen, mich zu sehen, mich aufzurichten."*)

Kann man mehr verlangen? Der Advokat, Mr. Ritz, sein Schwiegersohn, die ehrenwerthesten Männer — Alle, Alle attestiren sie dem Angeklagten die Moralität seiner Handlung! Wenn der unparteiische Chor auf der Bühne den Helden so hochherzig auf den Schild erhebt, welcher Zuschauer in dem weiten Amphitheater sollte niedrig genug gesinnt sein, ihn fallen zu lassen!

Genug, genug! und geben wir es zu! Was aber hat das mit dem ästhetischen Werth des Buches zu schaffen!

Als ob die innere Unsittlichkeit eines Werkes nicht auch seine Schönheit beeinträchtigen müßte? als ob die Unsittlichkeit nicht gerade die schnödeste Unwahrheit wäre! als ob das Unwahre schön sein könnte!

---

*) p. 319 f.

Dieſe Solidarität des Guten, Wahren und Schönen, welche die Philoſophie behauptet — ſie wird wahrlich die durch Affaire Clémenceau nicht erſchüttert.

Das erſte Erforderniß eines Kunſtwerkes iſt die Congruenz des Inhaltes und der Form. Werther's Briefe ſchreibt nicht Göthe, ſondern Werther, d. h. Göthe, der ſich in einen Werther verwandelt, ſich ſo in die Perſon des fingirten Helden hineingedacht und gedichtet hat, daß wir den Autor über ſeinem Werke vergeſſen. Wer vergaß jemals bei der Lektüre der Affaire Clémenceau den Verfaſſer der Dame aux Camélias? oder, um es anders auszudrücken: wie kann Pierre Clémenceau, der unſchuldige, naive, der Argliſt dieſer Welt ſo wenig kundige Pierre Clémenceau dieſes raffinirte, von Welterfahrung der ſchlimmſten Art ſtrotzende Buch geſchrieben haben? Hier liegt ein ſchreiender Widerſpruch, der jedes feine Ohr auf das Empfindlichſte beleidigt, der — abgeſehen von allem Andern — in jedem wahrheitsliebenden Leſer eine warme Sympathie mit dem Helden gar nicht aufkommen läßt.

Und dieſe äſthetiſche Fundamental-Lüge ſollte in den Einzelheiten nicht zu Tage treten? Jede Seite der Affaire Clémenceau beweiſt, daß eine pſychologiſche

Unmöglichkeit auf dem Gebiete der Kunst eine Häßlichkeit wird.

Oder, wenn dies Werk schön ist, dann ist es auch das Gemälde eines Biedermannes, der genau so aussieht, wie ein Satyr, dessen Gesicht die zügellose Begierde zu einer Fratze verzerrt; dann wimmeln auch die Handbücher der Pathologen von „schönen" Fällen. Das Werk ist schön, wenn falsches Pathos, schielende Gemeinplätze, süßliche Sentimentalität, affektirte Einfachheit schön sind; — dies Werk ist genau so schön, wie es das innerlich durch und durch verlogene, äußerlich mit der ganzen Virtuosität der „Mache" ausgestattete Produkt einer raffinirten und in ihrem Raffinement zur Brutalität herabgesunkenen Civilisation, wie sie Feuillet oben geschildert hat, sein kann.

Fern sei es von uns, das ganze große Volk der Franzosen in dies Verdammungsurtheil einschließen zu wollen! Wir wissen wohl und, ich habe es oben bereits ausgesprochen: Paris ist, trotz alledem, nicht Frankreich, noch weniger ist es die exclusive Gesellschaft, die man tout Paris nennt, mit ihren spezifischen Lastern und Leiden. Auch weisen patriotische Franzosen auf das energischste die Behauptung der Identität von tout Paris und ganz Frankreich zurück, und wollen durchaus in den Romanen dieser Art keinen treuen

Spiegel der französischen Sitten erkennen. „Ich sehe", sagt Michelet in einem der schönsten Kapitel seines bereits angeführten Werkes;*) „ich sehe mit Bedauern in unserer Zeit so viel Genie auf diese traurige Gattung des Romans verschwendet, so viel Talent darauf vergeudet, unsere Wunden zu sondiren und zu verschlimmern. Der Roman hat uns gelehrt, uns selbst zu beweinen; er hat die Geduld erschöpft. Er hat bewirkt, daß die moralischen Schäden und Gebrechen, die gewissen Klassen eigen sind, verallgemeinert wurden. Von sechsunddreißig Millionen Franzosen hatten fünfunddreißig nicht die mindeste Ahnung von Allem, was diese großen Künstler geschildert haben."

Aber selbst Michelet muß die Gefahr zugeben, welche ganz Frankreich aus dieser Literatur droht; es ist dieselbe Gefahr jener alles Maß übersteigenden Centralisation, deren verderbliche Wirkungen wir uns oben mit den Worten eines andern Franzosen haben schildern lassen; jener Centralisation, die auf dem socialen Gebiet so verheerend wirkt, und wie wir jetzt sehen, nicht minder verheerend auf dem literarischen, die wie ein Krebsschaden an der französischen Nation zehrt, das Blut und die Gedanken vergiftend, und

*) „Die Liebe." p. 244.

nach und nach den ganzen Organismus zerfressen muß, wenn er nicht durch die energischste Reaktion seiner gesunden Säfte bei Zeiten den Krankheitsstoff aus sich herauswirft.

Und nun noch zum Schluß ein Wort.

In dem Augenblick, wo Frankreich und Deutschland sich, bis an die Zähne gerüstet, gegenüberstehen, das französische Volk finster grollenden, eifersüchtig scheelen Blickes dem Wachsthum unserer Macht zuschaut, wo ein Funke vielleicht hinreicht, den verderblichsten Krieg zu entfachen, in welchen die beiden größten Kulturvölker des Kontingents um die Suprematie ringen werden — in einem solchen Augenblick könnte ein schwaches Gemüth eine Art von Trost empfinden, und eine Art von Schadenfreude nähren über den Verfall des französischen Geistes, der in Büchern, wie das besprochene, und in so manchen anderen ähnlichen an den Tag tritt. Denn der Geist ist es, der die Schlachten schlägt, und in den Schlachten siegt und unterliegt; wie kann der gesunde und immer mehr erstarkende deutsche Geist von diesem kranken und immer kränker werdenden französischen Geist besiegt werden!

Aber fern sei uns jeder Gedanke der Art! Bei der Solidarität der Interessen, welche in unserer Zeit

alle Kulturvölker der Erde verbindet, kann eines gar nicht Schaden nehmen an seiner Seele, ohne daß die andern sofort den Rückschlag empfinden, und am wenigsten kann der Genius der französischen Nation sein Antlitz verhüllen, ohne daß der Schatten sich auch über uns breitet. Nicht die Interessen der Bildung treiben die Franzosen in den brudermörderischen Kampf, sondern die der Barbarei, nicht die Freiheit hetzt sie gegen uns, sondern die Knechtschaft, die Tyrannei des Imperialismus, und die nicht minder verderbliche der Frivolität, der mit allen unlautersten Mitteln künstlich groß gefütterten Selbstsucht. Diese freche Kultur der Frivolität und Selbstsucht, diese kindisch gewordene geist- und sittenlose Civilisation unter dem Banner der Centralisation, für welche das fleischgewordene Cäsarenthum ja nur der adäquate Ausdruck ist — sie schmettert in die Kriegstrompete, sie schreibt die Bücher à l'Affaire Clémenceau!

Darum Krieg auf Tod und Leben, nicht mit Frankreich, das wir lieben, sondern mit dem Aberwitz jenes von der Wahrheit und Schönheit abgefallenen Geistes, der sich den Franzosen als die allein seligmachende Kirche aufdrängen will, und dessen Priester in aller Welt herumziehen und den bösen Saamen ihrer Irr-

lehren ausſtreuen, daß er verderbliche Früchte trage hundert und tauſendfältig!

Sorgen wir, daß nichts von dieſem Saamen auf deutſches Erdreich falle und, wo er bereits Wurzel gefaßt hat, reißen wir das ſchnöde Unkraut aus und werfen es in's Feuer!

Oder hätten wir ſolche Gefahr nicht zu befürchten? Der große Schnitter Leſſing iſt lange todt und — die Bewunderer der Affaire Clémenceau in Deutſchland zählen nach Tauſenden.

V.

Göthe's Frauengestalten von Kaulbach.

Göthe's Frauengestalten.

Zueignung.

Das Motiv zu dem Bilde, mit dem wir beginnen, ist jenem erhaben-lieblichen Gedichte, daß in Göthe's Werken den Reigen eröffnet, und „die Zueignung" überschrieben ist, entnommen.

Der Dichter kniet auf dem höchsten Gipfel eines Berges vor einer himmlischen Gestalt, die ihm aus dem Wolkendunst, der ihn rings umgiebt, entgegenschwebt. Es ist die Muse, die ihren Liebling zu seiner Mission weiht. Die Gestalt bedurfte der Flügel nicht, um ihre himmlische Abkunft zu beweisen. Hoheit und Milde thronen auf dem schönen Antlitz. Aus der über das Haupt erhobenen Rechten fließt ein Schleier in weiten, wehenden Falten herab; in der ausgestreckten

Linken hält sie eine Lorbeerkrone über den Knieenden. Seine Augen sind in Andacht zu der himmlischen Erscheinung erhoben, die Arme in einer bescheiden dankbaren Haltung ausgebreitet; der leise geöffnete Mund scheint zu sagen:

Du schenktest mir der Erde schönste Gaben,
Und alles Glück will ich durch dich nur haben.

Es ist vielleicht eine unmögliche Aufgabe für den Künstler, den allegorischen Sinn des Gedichtes faßlich wiederzugeben. In dem Gedichte reicht die Göttin „den reinsten Schleier, der um sie in tausend Falten schwoll" mit den Worten:

Empfange hier, was ich dir lang' bestimmt,
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit reiner Seele nimmt,
Aus Morgenluft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Dieser allegorische Schleier konnte auf dem Bilde offenbar nur eine untergeordnete Rolle spielen. Die Ueberreichung desselben, nur angeschaut und nicht erklärt, läßt die der Handlung zu Grunde liegende Idee nicht hervortreten. Der Künstler, der an seine Mittel gebunden ist, hat es deshalb vorgezogen, den Schleier nur zu einer Drapirung der Göttin zu verwenden,

und aus der Dichterweihe eine Dichterkrönung zu machen.

Eine andere Schwierigkeit lag in dem Kostüm. Wer denkt beim Lesen der „Zueignung" an Kostüm! Wer würde nicht in eine Sphäre erhoben, „wo keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib!" Aber der Künstler mußte daran denken und seine Wahl treffen. Unser Blatt zeigt uns nun den schönen Jüngling-Mann, der an dem Hofe Karl August's die Herzen im Sturm eroberte. Ein weißes Tuch ist lose um den Hals geschlungen, ein Frack mit breiten Schößen, aus dessen weiten Aermeln die kostbaren Manschetten hervorsehen, umhüllt den Leib, kurze Beinkleider mit Strümpfen und Schnallenschuhen vollenden den Anzug. Der unvermeidliche Begleiter des prosaischen Fracks, ein wallender Mantel, fließt von der Schulter und sucht, weit hinterher auf der Erde schleppend, seiner poetischen Aufgabe möglichst gerecht zu werden.

Haideröslein.

Auf der weiten Haide einer hügeligen Hochebene in Tyrol, in Bayern, am Neckar, am Rhein — oder wo es dem Beschauer sonst gefallen mag — haben ein

Knabe und ein Mägdlein längere Zeit nah bei einander ihre Heerden geweidet. Der Knabe ist Ziegenhirt, und das Mägdlein, wie es sich von selbst versteht, hält es mit den frommen Schäflein. Der Knabe ist ein brauner Krauskopf von achtzehn Jahren, das Mägdlein ist vielleicht sechszehn, und eine Fülle blonden Haares, das sie hinten nur mit einem Bande oder einem Kränzlein zusammenzuhalten pflegt, wallt ihr bis auf die Hüften herab. Der braune Ziegenhirte und die blonde Schäferin sind nicht im Dienste eines Gebieters; auch gehört die Haide, auf der sie ihre Heerden treiben, zween Herren, und ein Grenzstein in Form einer alten Heiligenblende, um die ein wilder Rosenstrauch seine Ranken gebreitet hat, zeigt deutlich genug, wie weit die Schafe mit ihren Lämmlein sich wagen dürfen, und wo die Ziegen und die Ziegenböcke nichts mehr zu suchen haben.

Nun respektirt freilich das blonde Mägdlein diese genau bezeichnete Grenze sehr; sie treibt ihre Heerde lieber ein wenig weiter weg, als daß sie dem fremden Gebiet allzu nahe käme; der braune Knabe aber hat die entschiedene Neigung, so weit zu gehen, als er irgend darf, und manchmal noch ein wenig weiter. Ja er ist keck genug, dem Mägdlein allerlei schelmische Worte zuzurufen, sobald sie irgend in den Bereich

seiner Stimme kommt; auch an Zeichen und Gebehrden läßt er es nicht fehlen: er breitet die Arme aus und schickt Kußhände herüber; und wenn sie sich unwillig abwendet, lacht er wie toll, oder wirft sich am Fuße des Grenzsteines in das Haidekraut, nimmt die Geige, die er immer bei sich hat, und fängt an zu spielen, wilde, stürmische Weisen; dann aber entlockt er den Saiten andere Töne, so sanft und schmeichelnd wie der linde West, der mit der Ginsterblume kost.

Das blonde Mädchen würde den wilden Knaben, der sie immer nur neckt, dessen braune Augen so übermüthig leuchten, dessen schwarzer Lockenkopf so voller toller Streiche steckt, hassen, wenn nicht sein Geigenspiel wäre. Das aber hat sie gar zu gern. Wenn es so wehmüthig aus den Saiten klagt, ordentlich als ob ein Mensch, dem das Herz recht schwer ist, schluchze und weine — da haben sich ihr selbst die Augen schon oft mit Thränen gefüllt; und es ist ihr gewesen, als müßte sie dem Knaben um den Hals fallen und ihn bitten, in Zukunft nicht mehr so traurig zu spielen; sie wolle ihn auch lieb haben, sehr lieb, sie wolle Alles, was er wolle.

Und eines schönen Tages — am Himmel standen graue Wolken, aus denen es wohl noch vor Abend gewittern mochte, die Luft war weich und schwül und

die weißen Schmetterlinge haſchten ſich in der weichen ſchwülen Luft — da ſpielte der braune Knabe noch ſchwermüthiger, als je zuvor. Die blonde Schäferin wußte nicht, wie ihr war. Es zog ſie näher und immer näher, an den Grenzrain, zum Roſenſtrauch am Heiligenſchrein, an deſſen Fuße der Geiger ſaß. Hinter ihr her zog die Heerde, eifrig graſend, froh des friſchen Weideplatzes. Aber die Schäferin dachte diesmal der Heerde nicht; ſie hörte nicht das Blöken einiger alter Mutterſchafe, das ſchier ängſtlich warnend erſcholl; ſie hörte blos das Klingen und Singen der Geige, das immer ſchwermüthiger, immer weicher lockte, je näher ſie kam. Und da ſank ſie nieder auf dem Rain; der Geiger aber ſpielte weiter, als wäre er allein in der Welt, mutterſeelenallein, ohne einen Menſchen, ſeine Freude, ſeine Schmerzen zu theilen.

Dem Mädchen entglitt das Körbchen mit den feinen Gräſern, die ſie ſo zierlich zu flechten verſtand, die Brodtaſche entglitt ihr und der Schäferſtab — ſie beugte den Kopf in die Hände und weinte bitterlich — ſie wußte nicht warum. Und plötzlich verſtummt das Spiel; eine Stimme dicht an ihrem Ohr flüſtert: Röslein, Röslein, Röslein roth! Röslein auf der Haide! und zugleich fühlt ſie, wie ſich ein kräftiger Arm um ihre Hüfte legt!

Mit einem Schrei des Zornes halb und halb des Schreckens ſpringt die blonde Schäferin auf. Sie will fliehen — die Füße verſagen ihr den Dienſt; ſie will rufen — die Kehle iſt ihr wie zugeſchnürt. Doch rafft ſie ſich auf — ſie flieht um den Heiligenſchrein, der Knabe ihr nach. Und wie ſie ihn hinter ſich wähnt, kommt er plötzlich ihr entgegen, ein übermüthiges Lachen auf den rothen Lippen, die dunklen Augen lodernd in ſüßem Feuer. Das Mägdlein hebt drohend den Stab, ihn abzuwehren:

Und ich will's nicht leiden!
— — — — — —
— — — — — —
Röslein, Röslein, Röslein, roth!
Röslein auf der Haiden!

Lili.

Eliſabeth Schönemann — Göthe's vielbeſungene Lili — iſt neben Friederike Brion unzweifelhaft die lieblichſte der lieblichen Geſtalten, welche Phantaſie und Sinne des jugendlichen Dichters mit Zaubergewalt umſtrickten. Wie lieblich und wie liebenswürdig die ſiebenzehnjährige Schöne war, und wie ſehr er ſie geliebt hat, dafür

sprechen die wunderbaren Gedichte, die in dieser Zeit seines Lebens entstanden — Gedichte, welche die Liebe selbst dictirt zu haben scheint; dafür spricht die leidenschaftliche Erregung, von der noch so viele Jahre später Herz und Hand des Mannes erzitterten, sobald auf den vornehm ruhigen Blättern von „Wahrheit und Dichtung" Lili's Name genannt wird. Warum er sich dennoch von ihr trennte? Warum er dennoch ein Band, das für die Ewigkeit geknüpft schien, zerriß? Die kurze, wenn auch nicht ganz richtige Antwort auf diese Frage wäre wohl die: weil es eben ein Band war, weil der Mann des Genies sich nicht binden lassen konnte, nicht binden lassen wollte. Eine ausführliche, obschon ebenfalls nicht erschöpfende Antwort ist die detailirte Geschichte dieses Verhältnisses, wie sie der freundliche Leser in den betreffenden Kapiteln der Autobiographie des Dichters findet. Nur so viel müssen wir — schon zum Verständniß des vorliegenden Blattes — erwähnen, daß Göthe wiederholt auf eine Eigenthümlichkeit in dem Charakter Lili's zu sprechen kommt, die wir als eine Art unschuldiger Koketterie bezeichnen müssen und die er selbst folgendermaßen schildert: „Sie konnte nicht leugnen, daß sie eine gewisse Gabe, anzuziehen, an sich habe bemerken müssen, womit zugleich eine gewisse Eigenschaft, fahren zu

lassen, verbunden sei. Hierdurch gelangten wir im Hin- und Widerreden auf den bedenklichen Punkt, daß sie diese Gabe auch an mir geübt habe." Das Wahre an der Sache ist, daß Göthe selbst diese bedenkliche Gabe in einem bedenklich hohen Grade besaß und dieselbe bei Lili, wie bei seinen anderen Freundinnen, in Anwendung gebracht hat. Ihm freilich war es bequem, zur Abwechslung einmal den Ball zurückzuschleudern, um so bequemer, als sein Stolz unter der Ungleichheit des Verhältnisses zwischen der im modernen Sinne reichen Kaufmannstochter und dem wohlhabenden Patriziersohn alten Styls auf das Empfindlichste litt. Dazu kam, daß Lili's elterliches Haus, besonders zur Zeit der Messe, von Bekannten aller Art und Verwandten aller Grade, Jungen und Alten, Liebenswürdigen und Unliebenswürdigen wimmelte, also daß Göthe, in seiner doppelten Eigenschaft, als Genie und als Verlobter Lili's, längst gewohnt, die erste Rolle in dem geselligen Kreise zu spielen, oft mit seinen Ansprüchen in's Gedränge kam. Das Alles reizte, verletzte, quälte ihn, und einer solchen gereizten, verletzten, gequälten Stimmung, in welcher dann im Moment des Producirens der künstlerische Humor sein unveräußerliches Recht geltend macht, verdankt das wunderliche Gedicht „Lili's Park" seine Entstehung. Göthe selbst

bekennt von diesem Gedicht, „daß es jenen zarten, empfindlichen Zustand nicht ausdrückt, sondern nur mit genialer Heftigkeit das Widerwärtige zu erhöhen, und durch komisch-ärgerliche Bilder das Entsagen in Verzweiflung umzuwandeln trachtet".

Der Künstler hat sich, wie billig, ohne zu untersuchen, ob die Heldin in „Lili's Park" die historische Lili ist, oder nicht, an das Gegebene gehalten und die muthwillige Schöne so muthwillig und so schön gemacht, wie es eine kleine siebenzehnjährige Circe sein muß, die den sich seiner Genialität vollauf bewußten Dichter des Werther und des Götz in einen verliebten Bären, und die Schaar der Vettern ersten bis zehnten Grades in schwirrende, girrende, flatternde, pickende Tauben, in schnatternde, schreiende, zischende Gänse, stolzirende, radschlagende Pfauen, krähende, gluckende, piepende Hähne und Hühner, watschelnde, quakende Frösche, mit dummen, blöden Augen blöde Bewunderung glotzende Karpfen umzuzaubern vermag. Daß der Illustrator des Reineke Fuchs in allen neckischen Schattirungen einer solchen ovidischen Metamorphose gründlichst Bescheid weiß, daß er es in der ehrbaren Gesellschaft an einem langsamen Schneck, der mit ausgestreckten Fühlhörnern vorsichtig tastend herankriecht, an einem schlanken Eidechs, der die hellen Aeuglein neu-

gierig nach der Zauberin wendet, während das vorsichtige Schwänzlein noch unter dem Brunnenrand verborgen ist — daß er es an diesen und anderen schalkhaften Zügen nicht hat fehlen lassen, versteht sich von selbst. Der arme verliebte Bär! Sieht er aus seiner Bärenkapuze nicht mit Blicken hervor, die deutlich sagen, „daß er mit Freuden sein Blut geben würde, um ihre Blumen zu begießen"? Fällt denn aus der schönen Hand keins der goldenen Körner auf ihn? Sollen die dummen Gänse Alles haben? Sollen nur die naschhaften Tauben an diesem Göttermunde picken? Die grausame Circe wird nicht ganz so grausam sein. Hat sie doch auch

„ein Fläschchen Balsam-Feuers,
Wovon sie wohl einmal, von Lieb' und Treu erweicht,
Um die verlechzten Lippen ihres Ungeheuers,
Ein Tröpfchen mit der Fingerspitze streicht."

Lieb' und Treue! Vielleicht glaubt die kluge, junge Schöne nicht so ganz an diese Liebe, an diese Treue; vielleicht thut sie wohl daran, mit ihren Liebkosungen gegen das Ungeheuer möglichst sparsam zu sein; vielleicht weiß sie recht gut, daß Gänse Gänse und Tauben Tauben bleiben, aber so ein Bär ist im Stande, die Bärenkapuze vom Kopf zu schleudern, sich

auf seine Menschenfüße zu stellen und im Vollgefühl seiner genialen Souveränetät auszurufen:

„Nicht ganz umsonst reck' ich so meine Glieder:
Ich fühl's! Ich schwör's! Noch hab' ich Kraft."

Der getreue Eckart.

Der getreue Eckart! Wer von uns hat sich nicht in seiner Jugend an diesem Gedichte, das mit dem feinsten Ohre dem Volkstone abgelauscht ist, ergötzt! wer hat nicht den hohen Eichwald brausen und rauschen und durch den brausenden und rauschenden Wald die wilde Jagd heransausen hören, die graue, schattenhafte; wessen Herz hätte nicht ängstlicher geklopft, wenn sie näher und näher und immer näher kommt; und wessen Brust hätte nicht aufgeathmet, als nun aus dem Dickicht hervor der alte Gesell, der Gute, Getreue, der Eckart tritt, der die Kindlein liebt und so gern mit ihnen spielt und ihnen so gute Lehren zu geben weiß, die sie niemals befolgen! Wußten wir auch nicht so recht, wer denn nun eigentlich „die Unholden" seien, die den Kindern das Bier aus den Krügen schlürfen; war überhaupt über das ganze Gedicht ein eigenthüm-

licher Duft gebreitet — wie Waldesnebel faſt, in welchem jedwedes Ding phantaſtiſche Form annimmt — deſto beſſer! deſto zauberiſcher, märchenhafter ward Alles, und das ſoll es ja eben. Goethe ſagte einmal, daß ein gutes lyriſches Gedicht etwas Unerklärtes, ja vielleicht Unerklärbares haben müſſe; und daſſelbe dürfte ſich von der Ballade behaupten laſſen, kann man wenigſtens von faſt allen Goethe'ſchen Balladen behaupten, von dem „Getreuen Eckart" nicht zum Mindeſten.

Man ſollte meinen, daß ein Stoff, der, wie dieſer, ganz in der Romantik des Zauberwaldes zu verdämmern ſcheint, gar nicht darſtellbar ſei. Und doch geht Alles auf unſerm Blatt ſo natürlich zu! Wie ſich das ängſtigt und die Köpfe ſcheu verſteckt, um von dem Graus nichts zu ſehen und zu hören! und auch wieder ſo neugierig hinſchaut mit jener dem Kinderherzen angeborenen Luſt am Schaurigen! Scheint das größere braune Mädchen in der Mitte, die den vollen Krug mit der Linken auf dem Kopfe trägt, während ſich an ihre Rechte die vor Angſt in die Knie geſunkenene Blondine klammert — ſcheint ſie nicht mit dem halbgeöffneten Mund zu ſagen: „Aber, ſo laßt doch nur! Sie werden uns ja nicht gleich aufeſſen!"

Und welch' gutes, treues, ächt deutſches Geſicht hat

das brave Huzzelmännchen mit dem langen Bart, in der dunklen Capuze und den Filzschuhen! Wie segnend streckt er die braune runzlige Hand über seine lieben Kleinen! Alte, kinderfreundliche Seele! Nicht wahr, Du bist nicht gestorben in dieser nüchternen prosaischen Zeit? Du lebst und wirst leben, so lange noch der Abendwind über die Haide und durch den Eichwald streicht, und bange Kinder, die über den herrlichen Spielen die Zeit vergaßen, und daß sie zu Hause auf das Bier warten, mit kleinen sorgenden, klopfenden Herzen der älterlichen Hütte zueilen.

Und auch Ihr, Ihr Holden — Unholden, habt Euch wohl nur tiefer in die Wälder zurückgezogen, so tief, daß Ihr das Pfeifen der Locomotive nicht hört, wenn sie mit dem Zuge pfeilschnell auf den glatten Schienen vorbeirast. Daher kommt es wol, daß der gelangweilte Reisende von Euch nichts sieht, wenn er durch das geschlossene Fenster seines Waggons in die Dämmerung hinausblickt; aber fragt den Jägersmann, der zu dieser Stunde allein über die Haide schreitet, fraget den Köhler, der, vor seinem einsamen Meiler sitzend, die goldene Schale des Mondes über die Wipfel der Bäume heraufschimmern sieht; fraget den Hirten, der an dem Waldesraume die Heerde hütet und die Sterne beobachtet, wie sie einer nach dem andern aus dem

Dunkelblau des Himmels aufblitzen — vielleicht können sie Euch noch Manches von Frau Holle erzählen und von dem, was sie treibt, im „Gethal und Gebirge."

Alexis und Dora.

Goethe's Elegien — diese Perlen der Perlen in dem lyrischen Schatze des Meisters, über deren unschätzbaren Werth die Kenner von jeher einig waren — sind merkwürdigerweise dem größeren Publikum nicht so bekannt, wie es im Interesse eben dieses Publikums gewünscht werden muß. Ist es nun die antike Form der Distichen, welche für Auge und Ohr des nicht klassisch gebildeten Lesers nichts Anziehendes, um nicht zu sagen etwas Abstoßendes hat: ist es gar der Duft der Antike, welcher für die Kenner der Alten so entzückend über diese köstlichen Dichtungen gebreitet ist, und der auf Andere erkältend wirkt — ungefähr wie die Weiße und Glätte des Marmors — so viel steht fest, daß Viele, die des Meisters Lieder und Balladen wieder und wieder lesen, über die Elegien wegblättern, als wären dieselben gar nicht für sie geschrieben. Alexis und Dora! Nun, die Namen kennt man wohl, aber was ist

es nur gleich mit den Beiden? Eine kurze Geſchichte, welche ſich mit wenig Worten erzählen läßt: von zwei Nachbarskindern, die, ſcheinbar ohne Eines des Andern zu achten, in der ſüdlichen Sonne, deren Gluth der friſche Hauch des nahen Meeres freundlich kühlt, zu zwei ſchönen Menſchenblumen herangewachſen ſind — er zu einem herrlichen braunen Jüngling, ſie zu einer ſchlanken, blühenden Jungfrau — er tüchtig zu jedem Manneswerk, ſie geſchickt in den Arbeiten der Frauen, allzeit geſchäftig am Webſtuhl, am Brunnen, im Garten,

wo die Citronen blühn,
In dunklem Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein ſanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe ſtill und hoch der Lorbeer ſteht.

Da kommt nun im Umlauf der Jahre der Tag, an welchem der Jüngling-Mann ſeine erſte große Reiſe über's Meer antreten ſoll. Das Schiff liegt befrachtet auf der Rhede, der Schiffer, froh der günſtigen Zeichen, die eine glücklich ſchnelle Fahrt verheißen, harrt ungeduldig ſeines Paſſagieres. Noch einmal umarmt Alexis die geliebten Aeltern und geht. An dem Nachbargarten vorbei führt der Weg zum Strande und in der Thüre des Gartens ſteht die ſchöne Nachbarin. Er will grüßend eilenden Fußes vorüber, aber Dora

hat ein Anliegen. Sie möchte, daß er ihr ein gülden Kettlein von der Reise mitbringe, sie will es dankbar zahlen. Sorgsam, wie es dem Kaufmann geziemt, fragt Alexis nach der Form, nach dem Gewicht der Bestellung und blickt dabei unverwandt nach dem schönen Halse, welchen das Kettlein dereinst zieren soll. Wie träumend, wie von Götterhänden gezogen, folgt er dem Mädchen in den Garten. Sie will ihm ein paar Früchte für die Reise pflücken: Orangen und Feigen; sie pflückt und pflückt: „die goldene Last zieht das geschürzte Gewand;" und so treten sie in die Laube, wo sich ein Körbchen findet, in welches die Geschäftige zierlich die Früchte legt. Nun ist das Körbchen voll; aber Alexis hebt es nicht auf; seine trunkenen Augen ruhen auf den anmuthigen Zügen, auf der himmlischen Gestalt der Geliebten. Hat er sie, hat sie ihn zuerst umfaßt? Keines weiß es; Beide wissen nur, daß sie sich lieben, daß sie sich immer geliebt haben, daß die Trennung Tod sein würde, gäbe es nicht die Hoffnung des Wiedersehens. Thränen fließen von seinen, Thränen fließen von ihren Wangen und mischen sich in liebeheißeste Küsse, die von bebenden stammelnden Lippen empfangen und gegeben werden. Da blickt der suchende Schifferknabe durch die Thüre herein; empfängt das Körbchen; Alexis folgt ihm, ohne zu

wiſſen, was er thut — und kommt nicht eher zur Beſinnung, als bis die purpurne Woge mächtig das Steuerruder des mit vollen Segeln in's hohe Meer hinſtrebenden Schiffes umrauſcht. Da nun durchſchauert ihn die ganze Fülle ſeiner Seligkeit, ſeines Jammers, und in anmuthig melodiſchen Verſen, in welchen man noch den holden Klang der Küſſe, die auf ſeinen Lippen brennen, zu hören glaubt, ſtrömt er aus, was wir in trockener Proſa kaum anzudeuten vermöchten.

Wer Kaulbach's Bild anſieht, weiß, was die Liebenden aneinander verloren — nein! aneinander gewonnen haben. Wer Kaulbach's Bild anſieht, den überkommt ſelbſt eine Ahnung jener Wonne, welche die Herzen der Liebenden durchbebt haben muß an dieſem ambroſiſchen Morgen. Das Schiff auf der Rhede, das Boot am Strande, der rufende Knabe, die Schwalben, die ſich plätſchernd in der Waſſerſchaale baden, der Morgenſonnenſchein, der ſo goldig durch die breiten Blätter der Feigen und des Weines ſtrahlt und wechſelnde Schatten auf die korinthiſchen Säulen ſtreut, welche das Dach der Laube tragen: der weinlaubumrankte, traubengeſchmückte Gartengott endlich, der ſo ſinnend unter ſeiner Laubkrone hervorſchaut, als träumte er von Jugend, Glück und Liebe den holden unſterblichen Traum!

Gretchen.

Die erste Begegnung Faust's und Gretchens ist, wenn man sich streng an die Goethe'schen Worte hält, kein günstiger Vorwurf für den Maler. Der Moment ist zu unruhig, zu flüchtig, und sowol Gretchen wie Faust kommen dabei zu kurz; jene, weil „das Schnippische" leicht zu stark accentuirt wird, dieser, weil ein Verschmähter, er mag sich stellen, wie er will, immer etwas Komisches haben wird. Wenigstens muß es Kaulbach so erschienen sein; seine Auffassung weicht, wie der Leser sofort erkennen wird, ziemlich weit von dem Text des Gedichtes ab.

Die Scene ist der Platz vor dem Seiteneingange einer gothischen Kirche. Es ist vermuthlich schon etwas spät, das Geläute, das die Gläubigen in den Tempel des Herrn rief, hat schon seit einigen Minuten aufgehört. Schon tönen Orgelklang und Gesang aus dem heiligen Raum. Eine Mutter mit ihrem halberwachsenen Töchterchen, das sie, es an der Taille umfassend, zu größerer Eile zu drängen scheint, und einem kleinen Knaben, den sie an der andern Hand führt, tritt noch eben zuletzt hinein. Sobald sie herein ist, wird die Kirchenthüre geschlossen werden. Doch nein! Da kommt noch ein Gast zum Tempel des Herrn —

ein wunderschönes Mädchen von sechszehn, siebzehn Jahren. Die hat sich noch mehr verspätet, aber sie ist nicht Schuld daran. Sie hat erst die ganze Wohnung säubern und fegen, sie hat dem Mütterchen, das krank zu Hause im Lehnstuhl sitzen bleibt, die Suppe kochen müssen, und hat sich dann erst anziehen können, wie es einem ehrbaren Bürgermädchen ziemt, das die ganze Woche arbeitet und dann am Sonntag zeigen will, daß es auch „guter Leute" Kind ist. Wenn sie gleich keine andern Schmucksachen hat, als die dünnen Ohrringe, die vielleicht nicht einmal von Gold sind — um so sauberer muß die Krause sein, die den schlanken Hals umgiebt, um so knapper muß das Mieder den schönen Busen umschließen, um so sorgsamer muß das üppige blonde Haar aus dem Gesicht gescheitelt und in zwei Zöpfe geflochten werden, die so mächtig sind, daß sie des runden Nackens gar nicht einmal als eines Stützpunktes zu bedürfen scheinen. Ja, und weshalb soll sie nicht noch schnell in das Gärtchen hinter dem Hause eilen und sich ein grünes Kränzchen pflücken, es auf das schöne Haar zu setzen, und ein Blumensträußchen, es mit dem Gebetbuch und dem Rosenkranz in die Hand zu nehmen? — Darüber ist es denn allerdings ein wenig spät geworden, und das Mütterchen im Lehnstuhl hat zur Eile getrieben und

ein wenig gescholten, zuletzt aber doch stolz-zufrieden gelächelt, als das schöne Töchterchen sich von ihr verabschiedet und mit einem „Behüt' dich Gott" zur Thüre hinausgeeilt ist.

Und da kommt sie nun in dem vollen Glanze ihrer morgenfrischen Schönheit! Sie hat, eiligen Schritts und mit der Hand das lange Gewand ein wenig hebend, die Kirchthüre fast erreicht, ihr Schatten fällt schon vor ihr her auf die Stufen — da — wer sind die beiden Gestalten, die in diesem Moment aus der engen Straße um die Ecke der Kirche treten? Den unheimlichen Gesellen mit den widerlich verzerrten Zügen und den Schielaugen, der die Kapuze über den Kopf gezogen, die Arme unter den Mantel geschlagen hat, und sich halb hinter den Andern versteckt, bemerkt sie wol kaum — aber der Andere! Es ist eine hohe majestätische Gestalt in ritterlicher Tracht, das Barett in der Hand, das Schwert an der Seite. Sein Haar bäumt sich wie eines Löwen Mähne über der stolzen, gedankenschweren Stirn und wallt in trotzigen Locken um das edle schöne Antlitz. Er hat, wie er eben mit seinem Begleiter, der ihn wol nicht absichtslos des Weges führte, an der Kirche, die für jenen verschlossen ist, vorbei will, das Mädchen erblickt, und bleibt, wie vom Blitz getroffen, stehen, den linken Arm in Er-

ſtaunen und Bewunderung gehoben und dem herrlichen Kinde mit den dunklen und jetzt in Leidenſchaft blitzenden Augen nachſchauend. Und, Gretchen! Du haſt in dieſe Augen geblickt und haſt ihre Gewalt empfunden! Du wendeſt, unwillig über den kecken Blick des Unbekannten, das Geſicht ab und ſchreiteſt eilig weiter — aber dein eignes in ſüßer Starrheit niederwärts blickendes Auge zeigt, daß dir in dieſer Minute eine Offenbarung geworden, und daß deine Ruhe hin iſt, für immer hin! Nicht umſonſt fiel ein dunkler Schatten vor dir her auf die Schwelle des heiligen Gebäudes! Heute wirſt du noch aus dem vergriffenen Büchlein, das du da mit dem Roſenkranz und dem friſchen Blumenſtrauß in der Hand trägſt, Gebete lallen; aber nicht mehr „halb Kinderſpiele, halb Gott im Herzen"; ſondern ihn, einzig ihn, den ſchönen, ſtolzen, düſtern Mann, der dir da draußen vor der Kirche begegnete, und dem du bald in dem lauſchigen Garten hinter der Nachbarin Marthe Haus wieder begegnen ſollſt! . . .

II.

„Nicht umſonſt fiel ein dunkler Schatten vor Dir her auf die Schwelle des heiligen Gebäudes!" . . . Armes Kind, wie iſt der holde Traum deiner unſchuldigen Liebe ſo bald verflogen! Arme, arme Roſe, wie

hat seitdem ein böser Wurm deinen holden Schmuck zerstört! Da liegst du nun in einer Seitenkapelle derselben Kirche auf den Stufen des Piedestals zu den Füßen der schmerzensreichen Mutter, die um ihre und ihres lieben Sohnes Noth, der todt auf ihrem Schooße liegt, seufzend zum Himmel blickt, und schreiest aus der Tiefe deines Herzens: „Hilf, rette mich von Schmach und Tod!“ — Jammer, Jammer, von keiner Menschenseele zu fassen! Die Aermste hat sich am frühsten Morgen aus ihrem Bette gestohlen. Sie hat nicht daran gedacht, das schöne Haar zu ordnen. Die üppigen Flechten fallen ihr, wie sie jetzt, zusammengebrochen, mit tiefgebeugtem Haupte sich auf die gefalteten Hände stützend, knieend daliegt, aufgelöst über Nacken und Arme. Sie hat nicht an Mieder und Kleid gedacht. Sie hat sich nur ein weites Laken übergeworfen und das Laken gleitet der Knieenden von den Schultern, und zeigt einen Theil des Halses und Busens und die Arme bis über die Ellenbogen bloß. Durch ein Fenster in der Mauer links fällt ein Sonnenstrahl in die graue Morgendämmerung der Kapelle, über das Piedestal und über die Gestalt der Knieenden. Aber sie sieht die Sonne nicht; sie will, sie kann die Sonne nicht sehen. Das schöne Haupt ist tief gesenkt, ach, so tief! Wer von uns wagte einen Blick zu werfen in

das gramzerriſſene Geſicht und die von Thränen überſtrömenden Augen der Unglücklichen!

Von uns keiner — aber von den Weibern, die da um den Brunnen auf dem kleinen Marktplatz, auf welchen wir durch den weiten offenen Bogen der Kapelle blicken, herumſtehen und die Köpfe zuſammenſtecken, und ſich in die Ohren tuſcheln von dem Gretchen, dem ſtolzen Ding, das doch nun endlich zu Fall gekommen iſt, und vor Verwunderung die Hände zuſammenſchlagen, und das Waſſer aus dem Eimer überlaufen laſſen, von denen möchten es alle! Sie haben kein Mitleid; ſie empfinden nur gemeinſte Schadenfreude, vor allen das derbe, üppige Mädchen, das mit der Hand nach dem armen Gretchen deutet . . .

Die rothen Sonnenſtrahlen ſpielen um die alten Giebelhäuſer des Marktes. Die Tauben flattern aus dem Schlage in dem Erkerthurm an dem Eckhauſe. Die Erde iſt ſo frühlingsheiter, ſo jung; die Sonne ſo ſchön! Was weiß die Erde von all' dem Jammer, den ſie trägt; was weiß die Sonne von der Unglücklichen, die vor dem Bilde der Mater dolorosa ſich windet in ihrer Todesnoth! —

Clärchen.

Clärchen im Egmont ist Gretchens Schwester — in mehr als einer Hinsicht. Beide sind sie Kinder des Dichterjünglings, empfangen in der Vollkraft poetischer Schaffungslust, als die Welt noch morgenfrisch vor seinem trunkenen Auge lag; in jener romantischen Zeit, deren poetischer Duft uns noch entzückend aus den vornehm-ruhigen Blättern von „Dichtung und Wahrheit" anweht. Beide sind sie Typen des deutschen Bürgermädchens, in ihrer unschuldvollen Reinheit, ihrer reizenden Naivetät, in ihrer durch keine entnervende Cultur gebrochenen naturwüchsigen Kraft — voll kindlichen Vertrauens, hingebend, ganz Entsagung, ganz Liebe — aber auch sobald der „Ruf zur Leidenschaft" an sie ergeht, des höchsten tragischen Pathos fähig; für ihre Ehre, für ihre Liebe das Leben abstreifend wie ein Kleid. Und endlich sind sie Schwestern in ihrem thränenreichen Geschick. Beide werden sie durch eine unwiderstehliche Gewalt der engen bürgerlichen Sphäre, in der ihnen ein ruhiges Glück gesichert schien, entrissen, hinaufgewirbelt in die Sonnennähe, wo ihnen die icarischen Flügel schmelzen und aus der sie hinabstürzen in zerschmetterndem Fall.

Freilich, so ähnlich sie sich auf der einen Seite

sind, so verschieden sind sie auf der anderen. Clärchen tritt schon deshalb in schärferen und bestimmteren Linien und Farben vor uns hin, weil der Mann, mit dessen Schicksal das ihrige verknüpft ist, eine historische, nicht, wie Faust, eine mythische Persönlichkeit ist. Zeit und Ort im Egmont sind ganz genau bestimmt. Gretchen wächst auf in ihrer Mutter einfachen Wohnung, still und heimlich, wie ein Veilchen unter dem Moose. Ihr Horizont ist von der alten Stadtmauer, über welche die Wolken ziehen, begrenzt, und es ist nicht ohne Bedeutung, daß auf Kanlbach's Bilde überall zwischen den Steinen langes Gras in idyllischer Ruhe emporsproßt. Clärchen ist eine halbe Politikerin, sie verfolgt mit dem größten Interesse die Ereignisse, sie kennt die Führer der Bewegung. Gretchens Lieblingslied ist die ossianisch-schwermüthige Ballade vom König von Thule, der seiner Buhle treu war bis über's Grab; Clärchens Leibstück ist ein munteres Soldatenliedchen. Gretchen hat, bevor sie Faust gesehen, wohl kaum von Liebe geträumt; Clärchen versteht sich auf Herzensverhältnisse sehr gut und sagt, von Brakenburg sprechend, mit einer Einsicht, die einer Weltdame Ehre machen würde: „Ich hätte ihn heirathen können und glaube, ich war nie in ihn verliebt." Clärchen hat, verglichen mit Gretchen, etwas Nüchternes, Prosaisches,

und erhebt sich erst, als das Unglück über ihren Geliebten und sie selbst hereinbricht zu der poetischen Höhe, auf der sich Gretchen vom Anfang an befindet.

Und hier auf der höchsten poetischen Höhe der tragischen Leidenschaft hat der Künstler seine Heldin erfaßt. Es ist die erste Scene des fünften Aufzuges. Clärchen hat Egmonts Gefangennehmung erfahren und eilt, begleitet von Brakenburg, durch die Straßen, die Bürger zum Kampf aufrufend.

Es ist Abenddämmerung; der Rauch aus den Schornsteinen der alterthümlich niederländischen Häuser mit den hohen, vielstöckigen Giebeln, wälzt sich langsam und schwer über die Dächer. In der Ferne sieht man undeutlich durch den Nebel die hohen Thürme einer gothischen Kathedrale. Clärchen steht auf der untersten Stufe der Treppe, die zu einem Hause führt, im höchsten Affekt die Arme in die Luft breitend. Die Haare haben sich zum Theil losgenestelt; eine der Flechten fällt halb aufgelöst über den Rücken. Ihre Augen blicken stier, der Mund ist in scharfen Linien, wie der eines laut Rufenden, geöffnet. Die Bürger, zu denen sie gesprochen hat, drücken sich eben davon. Der Schneider Jetter, der sich mit einem wunderbar albernen Gesicht halb umwendet, scheint Brakenburg zuzurufen: „Schaff' sie bei Seite, sie dauert mich!"

Der Eine hat sich den Hut tief auf die Ohren gezogen und ballt die Hände in den Taschen; ein Anderer hat Muth genug, die geballten Fäuste offen zu zeigen, aber dabei ist er — charakteristisch genug — der Leithammel der lammherzigen davonlaufenden Memmen. Das Auditorium, das dem armen Clärchen noch bleibt, besteht aus Fischweibern, die mit ihren Waaren auf den Stufen der Treppe sitzen. Die Eine, mit einem Kinde an der Brust, blickt mitleidig zu dem unglücklichen Mädchen empor; eine Andere, ein häßliches, altes Weib, das Krebse feil hält und keine Freundin des Fortschritts zu sein scheint, hält sich schreiend die Ohren zu — die Uebrigen starren in dumpfer Gleichgültigkeit oder thatlosem Staunen auf die Heldin. Neben Clärchen steht Brakenburg. Er hat die Hände flehend gefaltet; er ruft Clärchen die mahnenden Worte zu: „Besinnne dich, Liebe, wozu hilft es uns!" Armer Brakenburg! Wie tief der Gram das schöne Gesicht zerwühlt hat, daß auch keine Spur von Jugendlichkeit und Frische mehr darin zu entdecken ist! Wie ihm das dunkle Haar wirr und lose über das blasse, lebensmüde Antlitz fällt! —

„Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um eure Häupter flammen, und Liebe und Muth das schwan-

kende, zerſtreute Volk zu einem fürchterlichen Heere vereinigen.“ Das ſind die Worte, die aus Clärchens Munde tönen, und wie eine wehende Fahne iſt ihre ſchlanke, weit ausſchreitende Geſtalt mit den fliegenden Gewändern und den hoch erhobenen wehrloſen Händen anzuſchauen. So ſoll ſie dem Volk voranſtürmen. Und nun, welch' grauenhafte Ironie! Dieſes Volk, das nicht, einem Bergſtrom gleich, hinter ihr herraſt, ſondern wie eine Schafheerde, die Köpfe duckend, vor ihr davonflieht! Dieſe Fiſchweiber, die ſich die Ohren zuhalten! Dieſer Brakenburg, das Bild hilfloſen Mitleids! und im Hintergrunde die Kriegsknechte Alba's, die auf ihre Hellebarden geſtützt, grinſend auf die Scene herabblicken und zu ſagen ſcheinen: „Ereifre dich nicht umſonſt, Kleine! Dein Liebſter ſitzt in gutem Verwahrſam, und mit deinen wehrloſen Händen kannſt du die Mauern ſeines Kerkers nicht einreißen!“

Adelheid.

Es iſt bezeichnend für Goethe's Temperament, zum wenigſten für das Temperament des jungen Göthe, daß er ſich, wie er ſelbſt erzählt, von der Geſtalt der

Adelheid, die seine freie Schöpfung war — denn die Selbstbiographie des Ritters mit der eisernen Hand weiß wohl von einem Ritter Fabian von Walldorf, aber nichts von einer schönen Witwe. Adelheid von Walldorf — im Anfang gänzlich bezaubern ließ. Pygmalion entbrannte in Liebe zu seiner Galathea, der Schöpfer kniete anbetend vor seiner Statue! In der That ist die erste Bearbeitung des Schauspiels der beste Beleg zu diesem naiven Selbstbekenntniß. In dieser ersten Bearbeitung, die übrigens nebenbei die bei weitem genialste ist, spielt Adelheid eine noch viel bedeutendere Rolle, als in den andern beiden. Hier ist sie nur ein schönes, buhlerisches Weib; dort ist sie der Dämon der sinnlichen Liebe selbst, vor der sich Alles in den Staub wirft: Ritter und Knappe, Zigeunerhauptmann und Zigeunerbub, der ausgesandte Mörder der heiligen Vehme: ein tödtlich schönes Gespenst, ein Vampyr, eine Teufelin, die sich mit dem Herzblut der Unglücklichen nährt, die ihr versengender Blick getroffen hat.

Das Motiv zu dem Bilde ist aus der ersten Scene des zweiten Actes genommen.

Ein Saal im Palast des Bischofs zu Bamberg.

Der Bischof und Adelheid spielen Schach. Der Bischof, eine alte, zusammengefallene Gestalt im priester-

lichen Hausrock, das Käppchen auf dem kahlen Haupt, sitzt in einem großen Lehnstuhl dem Beschauer fast den Rücken zukehrend. Er geht ganz in dem Spiel auf; die herunter hängende Oberlippe, das nachdenkliche Gesicht zeigen, daß er über den Zug, den er eben thun will, noch nicht ganz im Klaren ist. Adelheid sitzt ihm gegenüber auf einem Sopha. Das Spiel interessirt sie nicht, oder wenigstens nicht mehr. Sie sieht den Bischof mit einem listigen Blick, der viel von dem Blicke der Katze hat, die nahe neben ihr auf dem Sopha liegt, an; aber sie will sich wohl nur versichern, daß die Aufmerksamkeit des alten Mannes ganz dem Spiele zugewendet ist, und schon im nächsten Momente wird sie nach links einen koketten Blick werfen, zu sehen, ob Franz, welcher, die eine Hand auf die Seitenkissen des Sopha's stützend, in der Thür lehnt und sie mit dem verschlingenden Ausdruck glühendster, verzehrender Leidenschaft anstarrt, wohl den Sinn des Liedes verstanden hat, das zu ihrer Rechten der höfische Liebetraut zur Zither singt:

Mit Pfeilen und Bogen
Cupido geflogen,
Die Fackel in Brand —
— — — —
Da fand er die Busen

Ach leider ſo blos,
Sie nahmen ſo willig
Ihn all auf den Schoos.
Er ſchüttet die Pfeile
Zum Feuer hinein,
Sie herzten und drückten
Und wiegten ihn ein.
Hei ei o! Popeio!

Wie er ſich hebt auf den Fußſpitzen, der verlebte Höfling, um mit widerlichen Lächeln den Anblick der Reize zu genießen, die Cupido auf ſeinem Fluge „ach, leider ſo blos" findet! Wie zierlich er die Leier hält, wie kokett er beim Singen den durchaus nicht mehr mit allen Zähnen verſehenen Mund öffnet!

„Ich wollte meinen Vater ermorden, der mir dieſen Platz ſtreitig machte!" — armer Franz! Aber ſolche Gedanken kommen einem Weltkinde wie Dir beim Anblick eines ſolchen Weibes, beim Anhören ſolcher Lieder! Und was flüſtert Dir denn da der aufgedunſene Pfaff mit dem grotesk ſinnlichen Geſicht, der Abt, oder, wie ihn Liebetraut nennt, das Weinfaß von Fulda, in's Ohr? Gewiß erklärt ihr der heilige Mann den Sinn und die Bedeutung der Wandgemälde: was es für eine Bewandniß hat mit dem Apfel, den Eva dem Adam zu koſten gab, und mit dem Baum der Erkenntniß, und wieſo der Tod der Sünde Sold ſei; und

weßhalb Moſes ob deinem Haupte ſo feierlich auf die Geſetzestafel deutet, und warum der Engel auf dem Knauf der andern Säule ſo verzweiflungsvoll das Antlitz mit beiden Händen verhüllt!

Leonore.

Leonore.

Zum erſtenmal trat ich, noch unterſtützt
Von meinen Frauen, aus dem Krankenzimmer,
Da kam Lucretia voll frohen Lebens
Herbei und führte Dich an ihrer Hand,
Du warſt der Erſte, der im neuen Leben
Mir neu und unbekannt entgegentrat,
— — — — — — — — —

Taſſo.

Und ich, der ich betäubt von dem Gewimmel
Des drängenden Gewühls, von ſo viel Glanz
Geblendet, und von mancher Leidenſchaft
Bewegt, durch ſtille Gänge des Palaſt's
An Deiner Schweſter Seite ſchweigend ging,
Dann in das Zimmer trat, wo Du uns bald
Auf Deine Frau'n gelehnt erſchieneſt — Mir,
Welch' ein Moment war dieſer.

Es hat dem Künſtter gefallen, anſtatt eines Vorganges, der in der Göthe'ſchen Dichtung ſelbſt geſchieht, nur die Schilderung eines Vorganges (Torquato Taſſo, II. Act, I. Scene), die der erſten Begegnung des Dichterjünglings und der Prinzeſſin, wie ſie in den oben citirten Verſen erzählt iſt, zur Darſtellung zu bringen. Oder, um genauer zu ſprechen, nicht ganz ſo, wie ſie dort geſchildert iſt, ſondern mit nicht unerheblichen Abweichungen, wie wir deren ſchon öfter auf dieſen Blättern begegnet ſind, und noch begegnen werden. Eine treffliche Scene in einem Drama oder Roman iſt nicht immer ein gleich trefflicher Vorwurf für den Maler. Was war am Ende auch aus einer fürſtlichen, jungen Dame, die ſich, von einer ſchweren Krankheit kaum geneſen, auf ihre Frauen geſtützt, zum erſten Male aus dem Krankenzimmer in das Nebengemach wagt, maleriſch viel zu machen? Für die Phantaſie iſt es immer ein rührendes Bild; aber die krankhafte Bläſſe, die Magerkeit der Formen, der leidende Zug in dem Geſicht einer Reconvalescentin, haben, auch von der Hand eines Meiſters dargeſtellt, auf dem Papiere, auf der Leinwand wenig Anziehendes. Der Künſtler nun, dem dieſe Scene, vermuthlich der begleitenden Frauen wegen, ein beſonders günſtiger Vorwurf ſchien, hat ſeitdem ein paar Sommerwochen vergehen und die

Prinzeſſin zwiſchen Lorbeer- und Myrthenhainen in balſamiſcher, ſpringquelldurchkühlter Gartenluft den zarten Glanz ihr Schönheit und die liebliche Fülle der herrlichſten Glieder wieder gewinnen laſſen, wenn auch die holden Wangen vielleicht noch um einen Schatten blaſſer ſind und es um den reizenden Mund noch ein klein wenig melancholiſcher zuckt, als wie ſonſt.

Ein reicher Kranz charakteriſtiſcher Frauengeſtalten umgiebt die Prinzeſſin. Welch' herrlicher Mezzo-Sopran mag der vollen Bruſt der jungen Dame entſtrömen, die links neben der Fürſtin im Vordergrunde mit der Laute in der Hand auf einem Tabouret ſitzt, und unter der wir uns wol Leonore Santivale (die andere Leonore) zu denken haben! Welch' Bewußtſein ihrer Würde in dem ſcharfgeſchnittenen Geſicht der Frau Oberhofmeiſterin, die eben (mit etwas rauher, beinahe männlicher Stimme) aus dem Buche ſo eifrig vorgeleſen hat, daß ſie von dem jungen Hoffräulein in dem kokett ausgeſchnittenen Kleide neben ihr erſt auf das Hereinkommen des Dichterjünglings aufmerkſam gemacht werden muß! Und nun, neben dieſer jungen (und, wie wir fürchten, etwas genußſüchtigen) Schönen die Nonne mit den ſtrengen, weltentſagenden, ſchmerzensreichen Zügen, die ſo glücklich an das edle Antlitz des Dichters der Divina Commedia erinnern!

Wol mußt du, ſchüchterner Sänger, vor all dieſen Blicken die Augen niederſchlagen, welch' freundlich ermuthigende Worte dir auch Lucretia, die Schweſter der Prinzeſſin, die dich einführt und deren geiſtreich gutes Geſicht liebenswürdig bemutternd auf dich blickt, dir auf dem Weg hierher durch den ſtillen Park geſagt haben mag. Oder haſt du weder die Lautenſpielerin, noch die Vorleſerin, noch das Hoffräulein, noch die Nonne geſehen, ſondern ſie, einzig ſie, zu der du bald ſagen wirſt:

Was auch in meinem Liede wiederklingt,
Ich bin nur Einer, Einer Alles ſchuldig!
Es ſchwebt kein geiſtig unbeſtimmtes Bild
Vor meiner Stirne, das der Seele bald
Sich überglänzend nahte, bald entzöge.
Mit meinen Augen hab' ich es geſeh'n,
Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne;
Was ich nach ihm gebildet, das wird bleiben.

Iphigenie.

„Trifft man denn gar wieder einmal auf eine Arbeit von Raphael, oder die ihm wenigſtens mit einiger Wahrſcheinlichkeit zugeſchrieben wird, ſo iſt man gleich

vollkommen geheilt und froh. So habe ich eine heilige Agathe gefunden, ein kostbares, obgleich nicht ganz wohlerhaltenes Bild. Der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt, und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte." (Ital. Reise.)

Wie weit die Gestalt der Iphigenie der vom Dichter bewunderten Heiligen ähnlich ist — wir wüßten es nicht zu sagen; das aber können wir mit Bestimmtheit behaupten: wenn jenes Heiligenbild auszusprechen verdient, was Göthe seiner Iphigenie in den Mund legt, so muß es ein überaus herrliches Bild sein. Iphigenie ist vielleicht mehr als irgend eine von Göthe's Frauengestalten der höchste Ausdruck seiner Idee vom Weibe, der Inbegriff gleichsam des „ewig Weiblichen", das Ideal seiner Ideale, die Priesterin einer gütigen Gottheit, ja die Vertreterin der Gottheit auf Erden, der beseligende Genius der Menschlichkeit, die da „edel sei, hülfreich und gut".

So wandelt die Hohe, Unvergleichliche durch Göthe's Dichtung, ein wildes Barbarenvolk zu milderen Sitten bekehrend, die rauhe Leidenschaft des Königs zügelnd, den unseligen Bruder von dem Fluch der Götter er-

lösend, die Arglist des Freundes mit ihrer Wahrhaftigkeit durchkreuzend, den jäh auflodernden Streit der Männer beschwichtigend, Alles mild und gut zum guten Ausgang führend, — und so hat sie der Künstler darzustellen versucht. Eben hat sie sich dem Bruder entdeckt, aber durch den Nebel des Wahnsinns, der seine Augen umschattet, weiß er die Gefundene nicht zu erkennen; schilt „einer Schwester reine Himmelsfreude unbesonnene, strafbare Lust". Und als er nun vor dem Strahl der Wahrheit, der von ihrer reinen Stirn leuchtet, das Auge nicht länger verschließen kann, da entzündet dieser Strahl in dem zerrissenen Busen nicht Glück und Entzücken, da sieht er nur in der Schwester die Priesterin der tödtlichen Gottheit, in sich selbst das Opfer, in diesem Zusammentreffen nur die letzte Folge des Fluches, der auf Tantalus Hause liegt. Er beklagt, daß Electra nicht zugegen sei, damit auch sie mit ihnen zu Grunde gehe; er dankt den Göttern, daß sie ihn ohne Kinder auszurotten beschlossen haben. Komm, ruft er der Schwester zu:

Komm kinderlos und schuldlos mit hinab!
Du siehst mich mit Erbarmen an? laß ab!
Mit solchen Blicken suchte Klytemnästra
Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen;
Doch sein geschwung'ner Arm traf ihre Brust.

Die Mutter fiel! — Tritt auf, unwill'ger Geiſt!
Im Kreis geſchloſſen tretet an, ihr Furien,
Und wohnet dem willkomm'nen Schauſpiel bei,
Dem letzten, gräßlichſten, das ihr bereitet!

Und da treten ſie heran, da lagern ſie auf der Schwelle des heiligen Raumes, den ſie nicht betreten dürfen. Oreſt verhüllt ſein Antlitz, die Grauengeſtalten nicht zu ſehen, ſich ſelbſt nicht zu ſehen, denn ſie ſind — er ſelbſt: ſein eigenes Gewiſſen, „die ewige Betrachtung des Geſcheh'nen", das Bewußtſein ſeiner Unthat, ſeiner Schuld; ſie ſind: die Verzweiflung und die Reue und das Mitleid, das thränenreiche, hülfloſe Mitleid, das wir, wenn das Unglück ſeine ſcharfen Krallen in unſer Herz ſchlägt, mit uns ſelber haben.

Und unendliches Mitleid liegt in den feuchten, ſtrahlenden Augen, in den leiſe zuckenden Lippen Iphigeniens, aber es iſt nicht hülflos dieſes Mitleid, es iſt der Hülfe voll, iſt voll der Kraft, zu löſen, zu erlöſen. Erhebe dich, Oreſt, aus der Tiefe Deines Falls! Apoll gab dir das Wort:

„im Heiligthum der Schweſter
Sei Troſt und Hülf' und Rückkehr Dir bereitet.
Der Götter Worte ſind nicht doppelſinnig."

Eugenie.

Ein hohes, stattliches Gemach, im reichsten Rococo, ganz im Charakter des Portraits an der Wand, das Louis quinze möglicherweise vorstellen könnte, — im Vordergrunde ein wunderschönes Mädchen in prachtvoller Toilette, knieend vor einem Stellspiegel im Begriff, sich ein Ordensband umzulegen, aufschauend zu einer älteren Dame, die nachdenklich, und den Finger warnend erhebend, auf die junge Schönheit herabschaut — auf dem Tische neben dem Stellspiegel Perlen und Diamanten, zu Füßen der Aelteren eine geöffnete Truhe, die eine Welt von Schätzen zu bergen scheint — — woraus ist doch nur gleich dies?

Göthe's „Natürliche Tochter" wird jetzt so wenig mehr gelesen — auf der Bühne hat das Stück ohnedies niemals heimisch werden können, und wird jetzt kaum wohl jemals noch aufgeführt — daß manche unserer Leser es uns vielleicht Dank wissen werden, wenn wir mit einigen Worten an den Inhalt desselben erinnern. — Eugenie, die natürliche Tochter des Herzogs, Oheims des regierenden Königs, soll bei Hofe eingeführt werden. Ihr Bruder, der rechte Sohn des Herzogs und sein Anhang haben dem jungen Mädchen den Untergang geschworen. Man will sie nach den

Colonien ſchicken, während man das Gerücht verbreitet, ſie ſei auf der Jagd durch einen unglücklichen Zufall umgekommen. Die Seele dieſes Complotts iſt der Sekretär, der Verlobte von Eugeniens Erzieherin. Er weiht ſeine Braut in das Geheimniß ein; ſie muß, will ſie das geliebte Kind vor gänzlichem Untergange bewahren, auf den Plan eingehen. Eugenie ahnt von dem allen nichts, zum mindeſten hält ſie die Gefahr für lange nicht ſo groß, ſie iſt voller Hoffnungen und Pläne für die Zukunft; ja ſie iſt leichten Sinnes genug, dem Gebot des vorſichtigen Vaters entgegen, die Truhe zu öffnen, in welcher er ihr den Schmuck ſendet, den ſie in wenigen Tagen bei Hofe tragen ſoll. Diamanten und Perlen, koſtbare Gewänder findet ſie in der Truhe. Sie freut ſich des königlichen Glanzes, ſie legt die Koſtbarkeiten, eine nach der andern, an. Endlich findet ſie das Ordensband.

„Was ſeh' ich! dieſe Rolle! ganz gewiß
Das Ordensband der erſten Fürſtentöchter!
Auch dieſes werd' ich tragen! Nur geſchwind!
Laß ſehen wie es kleidet? Es gehört
Zum ganzen Prunk; ſo ſei auch das verſucht!
— — — — — — — — —
O meine Liebe! Was bedeutend ſchmückt,
Es iſt durchaus gefährlich. Laß auch mir
Das Muthgefühl, was mir begegnen kann,

So prächtig ausgerüſtet zu erwarten.
Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück.

Menſchenſchönheit ohne Seelenadel iſt im Grunde ein Widerſpruch; und wem „Adelheid“ im Götz von Berlichingen auf Kaulbach's Bilde nicht ſchön genug vorkommt, möge das wohl bedenken. Hier iſt wahre, d. h. ſeelendurchleuchtete Schönheit, hier in dieſem jugendlichen, von Geiſt und Leben, von Muth und Glück ſtrahlenden Antlitz; ein unſäglicher Liebreiz in dieſen weichen und doch ſo kühnen Zügen, in dieſen ſchmachtenden und doch ſo hellen Augen, in dieſer mädchenhaften und doch ſo geſättigten Geſtalt!

Und nun wende man den Blick zu der älteren Dame, dem Schatten neben dem glänzenden Licht! Auch ſie iſt einſt ſchön geweſen, vielleicht wäre ſie es noch, wenn ein freundliches Lächeln die ſtrengen Züge erhellte. Aber woher ſollte das Lächeln kommen! Sie hat zu tief in dieſe Welt geſchaut, die arge höfiſche Welt der Intrigue, der Kabale, des gottgeſalbten Egoismus und der königlich bezahlten Schmeichelei, und darüber ſind ihre ſchönen Augen ſtarr und kalt geworden und ihre roſigen Lippen ſcharf und dünn, und jetzt erhebt ſie warnend die Hand:

O wär' es möglich, daß Du meinen Worten
Gehör verlieheſt, Einen Augenblick!

Aber sie weiß, daß es nicht möglich ist, denn was die Unglückliche aufschrecken würde aus ihrem Traum — sie darf es nicht sagen. Ihre Lippen sind versiegelt. In ihrem verschlossenen Herzen lautet das Echo der letzten Worte Eugeniens: „Das Schicksal, das Dich trifft, unwiderruflich!"

Helena.

„Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren". Wer die in der Person der Helena personificirte klassische Schönheit, die Schönheit griechischer Sculptur und Dichtkunst, erkannt hat, der darf, der kann sie nicht entbehren — das ist die prosaische Erklärung der obigen Worte, die Faust, als er im Zauberspiele auf der kaiserlichen Hofburg die Vielumworbene zum ersten Mal erblickt, aus tief bewegtem Herzen ruft. Dieser unwiderstehliche, wahrhaft dämonische Drang: sich durchgeisten zu lassen von der idealen Weihe, welche die Werke aus der Blüthezeit der griechischen Kunst verklärt und sie für alle Zeiten dem strebenden Künstler zu einzig hohen Vorbildern macht, ist, wie es denn als das Merkzeichen unserer ganzen klassischen Dichtungs-

periode bezeichnet werden kann, auch das Thema jenes wunderlichen dritten Actes im zweiten Theile des Faust: der Vermählung Faust's und der Helena, das heißt: des deutschen Geistes mit dem griechisch-antiken Geiste. Denn zur Darstellung dieses cultur-historischen Factums hat der Dichter das Motiv ausgebeutet, das ihm die alte Puppenkomödie bot. Dort ist der Besitz des schönsten Weibes einfach ein Sinnbild des ungemessenen irdischen Genusses, für den der Doctor Faustus seiner Seelen Seligkeit dem Teufel verkauft; aber der Göthe'sche Faust des zweiten Theiles wird nicht mehr von so naiver Genußsucht geplagt; er ist mittlerweile ein romantisches Gespenst geworden ohne eine Spur von der titanischen Kraft, die in dem Uebermenschen des ersten Theiles sprüht, ja selbst ohne Sinnlichkeit, denn seine Liebe zur Helena ist gespenstisch und traumhaft, wie die Frucht dieser Liebe, Euphorion — ein geistreicher Einfall des Dichters ist.

Der zweite Theil des Faust wird im Allgemeinen nur noch wenig gelesen, auch bedarf es einer genauen Kenntniß desselben zum Verständniß unseres Bildes kaum. Nur von Euphorion, dem wunderbaren Sohne, welcher dem hohen Aelternpaare geboren ist, nachdem sie sich kaum unter schattigen Palmen in Liebe gesellt, scheint es nöthig, Einiges zu sagen. Bekanntlich ist

unter dieſem ſonderbaren „Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Thierheit“ kein Geringerer als Lord Byron gemeint, deſſen kurze merkwürdige Laufbahn der Dichtergreis mit dem lebhafteſten Intereſſe verfolgte, auf deſſen „grenzenloſe Genialität“ er wiederholt zu ſprechen kommt, und dem er nun hier in der Geſtalt des Euphorion, der, flügellos, den höchſten Flug wagt, und nach kurzem Aufſchwung, wie einſt Ikarus, auf der platten Erde jämmerlich zerſchellt, ein freundſchaftliches Denkmal geſetzt hat. Eine innere literariſch-hiſtoriſche Berechtigung hat es offenbar nicht, den Dichter des Weltſchmerzes par excellence als den Sprößling einer ſolchen Vermählung aufzuſtellen; denn nicht die Byron'ſche ſondern die Göthe-Schiller'ſche Poeſie iſt es, in welcher wir die ſchöne Frucht der Verbindung zu erkennen haben; es iſt eben, wie wir oben uns zu ſagen erlaubten, ein geiſtreicher Einfall, und jedenfalls iſt der „Trauergeſang“, mit welchem der Chor das frühe Ende des Euphorion beklagt, charakteriſtiſcher, als das Spiel ſelbſt.

Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh Dir ſelbſt verloren
Jugendblüthe weggerafft;

Scharfer Blick, die Welt zu ſchauen,
Mitſinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der beſten Frauen
Und eigenſter Geſang.

Das Scheuſal ſchließlich mit dem geiſtreichen Geſicht, das aus der Roſenhecke auf die Liebenden ſchaut, iſt Phorkyas, der Helena Haushälterin, alias Mephiſto. Und nun die Liebenden ſelbſt! Bedarf die Situation, bedürfen die in der Wonne des höchſten Glückes halbgeſchloſſenen Augenlieder des ſchönſten Weibes, die herrlichen Formen des unſterblichen Leibes, der ſich ſo zärtlich an die Heldengeſtalt des hohen Geliebten ſchmiegt, eines Commentars? oder wer weiß einen verſtändnißinnigeren, als die Verſe Freiligrath's:

„In ihrer Liebe Nacht verſunken,
Sind ſie entfloh'n aus Welt und Zeit."

Lotte.

Wer kennt ſie nicht, die reizende Geſchichte, wie Werther Lotten zum Ball abholen will und ſie beim Butterbrodſchneiden unter ihren Geſchwiſtern überraſcht! Dieſe ſo einfache erbliche Geſchichte! Hat

ſie doch ein Jeder von uns geleſen — nein nicht geleſen! — mit erlebt; iſt doch ein Jeder von uns mit ſeiner Tänzerin, „einem guten, ſchönen, übrigens unbedeutenden Mädchen," und ihrer Baſe in der Kutſche durch den ausgehauenen Wald gefahren, um Charlotte S . . . . abzuholen, und hat die Sonne beobachtet, die nur noch eine Viertelſtunde vom Gebirge entfernt war und die weißgrauen Gewitterwölkchen, und hat ſeine ängſtlichen Begleiterinnen mit anmaßlicher Wetterkunde getäuſcht; iſt dann, als der Wagen am Hofthor hielt, hinabgeſprungen, durch den Hof nach dem wohlgebauten Hauſe gegangen, die vorliegende Treppe hinaufgeſtiegen, in die Thür getreten und — welch' ein Bild, das ſich nun plötzlich ſeinen erſtaunten Augen zeigt! Da mitten in dem Zimmer und mitten in einer wimmelnden Schaar von Kindern ſteht ein ſchönes, ſchlankes Mädchen in einem einfachen geſchmackvollen Ballanzuge — weißes, etwas tief ausgeſchnittenes Kleid, wie es die Mode verlangt. Das ſchöne, reiche Haar gleichmäßig aus dem Geſichte gekämmt und oben zu einem Toupet aufgebauſcht, das ein Kranz von natürlichen Roſen, der hinten in einer Schleife endigt, umgiebt. Das iſt, ein paar Schleifen an Buſen und Armen nicht zu vergeſſen, ihr ganzer Schmuck, nein, nicht ihr ganzer Schmuck! Oder wäre das große Schwarzbrod, von

dem sie eben, es fest gegen den schönen Busen drückend, ein Stück abschneidet, kein Schmuck für diese so holde, jungfräuliche Mutter? Ihr Gesicht mit den bedeutenden Zügen ist ruhig und ernst; die schönen, braunen Augen blicken auf die Kinderschaar herab und scheinen dasjenige aufzusuchen, welches „dieses Stück hier haben soll." Das Stück ist noch nicht ganz abgeschnitten; es kann noch ein wenig größer gemacht werden, und dann wird es wohl der pausbäckige prächtige Bengel bekommen, der ordentlich kläglich bittend zu der Göttergestalt der großen Schwester hinaufschaut. Einige sind schon abgefunden. Zuvörderst das Kind, bei dessen Geburt die Mama starb und die achtzehnjährige Lotte zur Mutterstelle berufen wurde, das hier rechts im Vordergrunde, auf dem hohen Kinderstühlchen sitzt, in voller Werdelust sich schon beider Schuhchen und eines der Strümpfchen entledigt hat und eben daran ist, mit den kleinen, wie Hände beweglichen Füßen das andere Strümpfchen auch herunter zu streifen. Alle zweiunddreißig Zähne hat es nun wol noch nicht; jedenfalls müssen die, welche es hat, gut sein, denn es beißt wacker auf sein Stückchen Brot los. Auch der älteste Junge hat in sein Brot schon tüchtig hineingebissen und seine ganze linke Backe mit Butter beschmiert. Jetzt soll Schwester Sophie auch abbeißen; Schwester

Sophie, die, wenn Lotte weggefahren ist, das Regiment führt, trotzdem sie nur elf Jahre, und also mehrere Jahre jünger als der Wildfang von Bruder ist, und mit ihrer Haube auf dem Kopfe und dem Strickstrumpf in der Hand die mangelnden Jahre durch ein klein wenig pedantische Würde zu ersetzen sucht. Sie wird wol ihre liebe Noth haben, das kleine Hausmütterchen! Von dem zweitältesten Bruder wenigstens, der hinter Lottens Rücken, halb in Uebermuth und halb in schalkhafter Naschhaftigkeit, heimlich nach den Früchten in der Schaale auf dem Spiegeltisch langt, sind wir nicht sicher, ob er nicht manchmal, wie z. B. schon in diesem Augenblicke, die Ruthe verdient, deren Griff so ominös gerade über seinem Lockenkopf hinter dem Spiegel hervorragt.

Und welch schalkhafter Humor in diesen Windeln auf dem Kinderstühlchen; diesem Hemdchen, das so ungenirt aus dem Höschen des kleinen Buben hervorschaut, der sich auf die Fußspitzen hebt, und seine Schwester, hoffen wir mit nicht allzu schmutzigen Händen, in das schöne, weiße Ballkleid faßt! Und nun schaue man auf dieses Paar im Vordergrunde, auf dieses ausgeleierte Hottepferd mit dem eckigen Stumpfschwanz und die Katze die mit dem langen Schweif so zierlich ringelt, wie sie sich das todte Hottepferd und

die lebendige Katze, so grimmig aus ihren Schielaugen anblicken! —

Mignon.

Mignon gehört zu jenen räthselhaften poetischen Gestalten, die geistreiche Dichter nur deshalb erfunden zu haben scheinen, um der Mit- und Nachwelt etwas zu rathen zu geben. Zum Wenigsten sieht der prosaische Verstand in ihnen nichts, als durchaus unberechenbare Phänome, die man eben in ihrer kometenhaften Natur gelten lassen muß, ohne zu fragen, woher sie kommen, wohin sie gehen und wie der Kern ihres Wesens denn eigentlich beschaffen ist. Auch hat der prosaische Verstand von seinem Standpunkte aus Recht, wenn er sich gegen Mignon und ähnliche Erscheinungen abwehrend verhält. Sie gehören in eine andere Sphäre, wenn sie auch unzweifelhaft ihre natürliche Basis in dieser urnatürlichen Welt haben, so daß man, um genauer zu sprechen, sagen müßte, sie wachsen in eine andere Welt hinüber, in die Welt, die sich nur der geheimnißvollen Kraft, welche wir die Phantasie nennen, erschließt.

Die Lösung des Räthsels hoffe man indessen nicht zu finden durch eine möglichst sorgfältige und gewissenhafte Zusammenstellung aller einzelnen Züge, die uns der Dichter von seinem Lieblinge zu berichten weiß, denn aus diesen verschiedenen Momenten würde sich nun und nimmer ein vollkommenes Gebild gestalten. Man glaube auch nicht, dem Wesen Mignon's dadurch beizukommen, daß man es rückwärts aus der Idee des ganzen Werkes oder aus dem organischen Zusammenhange, in welchem dieser Charakter mit den übrigen Charakteren des Romans doch nothwendig stehen müsse, zu erklären sucht, denn ein solcher organischer Zusammenhang möchte sich schwerlich erweisen lassen; man gebe diese objectiven Erklärungsversuche auf und halte sich an das dichtende Subject, das möglicherweise in seiner dämonischen Natur und den Bedürfnissen dieser Natur den Schlüssel des Räthsels birgt. Man wolle nicht vergessen, daß auch in dem Herzen des Dichters, dem es vor vielen möglich war, die individuellsten Erfahrungen in poetischen Gestalten zu verklären, ein unverbrauchter, unbenutzter Rest zurückblieb, zu spröde oder zu subtil, als daß er demselben auf die gewöhnliche Weise hätte beikommen können. Man vergesse nicht, daß auch der Dichter, dem vor so Vielen ein Gott gab, zu sagen, was er litt, was ihn entzückte

in gewiſſer Weiſe und bis zu einem gewiſſen Punkte zu jenen Menſchen gehört, die Jean Paul mit einem unübertrefflich ſchönen Ausdruck: „die Stummen des Himmels" nannte. Und wenn nun, wie das bei einem ſo vollkommenen Dichter nicht anders ſein kann, jener geheimnißvolle Reſt, von dem wir eben ſprachen, dennoch an das holde Sonnenlicht der Poeſie drängt, wenn jene Gedanken und Empfindungen, die im Grunde unſagbar ſind, dennoch in Menſchenrede ſich vernehmen laſſen wollen, — dann eben entſtehen ſo wunderbare, räthſelhafte, unbegreifliche Geſtalten, wie Mignon, und dieſe Geſtalten führen ſo ſeltſam dunkelklare Reden und ſingen ſo berauſchend ſüße, unergründlich tiefe Lieder, wie ſie eben Mignon führt, wie ſie eben Mignon ſingt.

Man halte dieſen Gedanken feſt, und man wird, glauben wir, Mignon's Heimweh nach dem ſchönen Italien mit ſeinen Citronen- und Orangenwäldern und Marmorbildern, und ihre ſinnlich-überſinnliche Liebe beſſer verſtehen, als wenn man ſich die Mühe giebt, die Einwirkung ihrer geheimnißvollen Abſtammung auf ihr Gemüth nach der Erzählung des Dichters pſychologiſch und phyſiologiſch abzuſchätzen. Wollen wir aber die Quinteſſenz dieſes Charakters mit Einem Worte bezeichnen, ſo werden wir ſagen müſſen, daß Mignon die perſonifi-

cirte Sehnſucht des erdgeborenen Menſchen nach den ſeligen Gefilden ſeiner mythiſchen Abſtammung iſt, wo ſie wohnen, von denen das holde Kind ſo rührend ſingt:

„Und jene himmliſchen Geſtalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.“

Kaulbach hat zu ſeiner Darſtellung den Moment gewählt, wo Mignon auf Nataliens Schloß im Kreiſe der Kinder, die ſich zur Feier eines Geburtstages zuſammengefunden haben, als Engel erſcheint, „in ein langes, leichtes, weißes Gewand anſtändig gekleidet, mit einem goldenen Gürtel um die Bruſt und einem goldenen Diadem in den Haaren.“ Ein Paar große goldene Schwingen ſind an ihren zarten Schultern befeſtigt. So tritt ſie unter die überraſchten Kinder und reicht das Körbchen mit den Gaben hin; dann nimmt ſie ihre Cither, ſetzt ſich auf einen hohen Tiſch und ſingt:

„So laßt mich ſcheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der ſchönen Erde
Hinab in jenes feſte Haus.“

Der Gegenſatz des ſchmerzensreichen, ſehnſüchtigen

Ausdrucks im Gesichte der Sängerin und der ungebrochenen Naivetät in den Gesichtern ihrer kleinen Zuhörerinnen ist tief empfunden und geistvoll dargestellt. Nur in dem Kopfe des mit der Kapuze bekleideten Mädchens, rechts von der Sängerin, scheint eine, Ahnung jener Welt aufzudämmern, nach welcher Mignon in Sehnsucht verschmachtet. Einen tieferen seelischen Antheil nimmt auch wol das schöne Kind links, dessen Antlitz wir in scharfem Profil erblicken; aber in den Gesichtern der Andern lebt nur die kindische Freude an der wundersamen Gestalt und dem wundersamen Klang des Liedes, um dessen Inhalt sie sich nicht im Mindesten kümmern. Welche mundaufsperrende Verwunderung in dem Gesichtchen der Knieenden, die nicht umsonst das Schäfchen im Arm hält! Welche händefaltende Andacht in der hübschen Blondine rechts! Wie hausmütterlich verständig schaut das kleine Persönchen mit den klugen festen Zügen unter dem linken Flügel der Sängerin hervor! Noch ist der Knabe zu erwähnen, der rechts im Hintergrunde an den Thürpfosten lehnt, und bei dem der Künstler wol an Felix gedacht hat, obgleich Felix im Roman bei jener Scene nicht zugegen ist.

Dorothea.

I.

Aus Leſſing's Laokoon wiſſen wir, daß eine Situation, weil ſie dichteriſch iſt und von einem Dichter geſchildert wurde, darum noch kein günſtiger Vorwurf für den Künſtler zu ſein braucht; daß der Künſtler dieſe Situation oft gar nicht darſtellen kann, oder gezwungen iſt, ſie weſentlich zu modificiren, um ſie für ſeine Zwecke brauchbar zu machen. Unſere Galerie bietet für dieſe äſthetiſchen Wahrheiten die merkwürdigſten Belege; der nicht zum wenigſten merkwürdige iſt das vorliegende Blatt.

In dem Gedichte ſtrömt, als Hermann mit ſeinem Wagen aus der Stadt kommt, die zurückkehrende Menge der Bürger mit Weibern und Kindern ihm entgegen; der Zug der Vertriebenen iſt bereits fern, hat das Dorf, wo man zu übernachten und zu raſten ſich vorgenommen, wol ſchon erreicht; die Straße iſt wieder leer geworden; der Wagen, den Dorothea führt, iſt der letzte von allen. Indem der Dichter die Heldin ſo von den dem wüſten Durcheinander der Auswanderer abſondert, erleichtert er ſich offenbar ſein Geſchäft weſentlich. Der Jüngling braucht nicht lange zu wählen,

wem er die Liebesspende reichen soll — hier ist, was er sucht. Dorothea ihrerseits kann sich ohne Unbescheidenheit an den Helfer in der Noth wenden. Das Zwiegespräch zwischen den Beiden ist so schicklich wie möglich. Der Jüngling gibt ihr das alte Linnen hin, er gibt ihr auch die Vorräthe an Speisen und Getränken, damit sie dieselben, bei den Ihrigen angekommen, nach ihrem besseren Ermessen vertheile.

Ohne Zweifel wird dem Künstler, der an diese Scene herantritt, der Wagen mit der Wöchnerin, und dem schönen Mädchen, das neben den Ochsen „den größten und stärksten des Auslands" herschreitet, die beiden gewaltigen Thiere mit langem Stabe klüglich lenkend, immer die Hauptsache sein, denn das Alles gibt an und für sich schon ein hübsches Genrebild. Die Ueberreichung der Gegenstände selbst ist ein so complicirtes Geschäft, das künstlerisch nicht viel damit anzufangen ist; auch stört das Gespann Hermans, das den Raum unnöthig verengt und von dem sich der Jüngling doch nicht weit entfernen kann, sobald mit der Auslieferung der Liebesspenden Ernst gemacht wird. Aber dies ist noch nicht Alles. Ein einzelner Wagen ist noch kein Auswanderzug. Es fehlt der Duft — oder sollen wir sagen: der Staub? — der Situation, wenn wir von den Vertriebenen selbst, von den Be-

wohnern des Städtchens, die den Zug an sich vorüber ziehen lassen, nichts mehr sehen. — Das hat Kaulbach wol bedacht und er hat deßhalb mit kühner Freiheit in sein Bild hineingezogen, was er als Künstler nicht entbehren zu können glaubte.

Zuerst der Zug der Auswanderer! In dem mehrfach gewundenen Thale zwischen den Hügeln wälzt er sich heran in unabsehbarer Länge: mit allerlei Hausrath, Frauen, Kindern, Greisen überladene, von Pferden hier, von Ochsen dort mühsam fortgezogene Wagen. Der dichte Staub, der hinten aufsteigt, zeigt an, wie viele noch nachkommen werden. Auf dem mit einem Wäldchen gekrönten Hügel im Hintergrunde rechts haben sich die Bewohner des Städtchens gesammelt. Das Wäldchen ist ein beliebter Vergnügungsort der ehrenfesten Bürger. An Sonn- und Feiertagen erfreuen sie sich dort mit Weibern und Kindern bei einer Tasse Kaffe, bei einem Glase Bier der lieblichen Abendkühle, des farbenreichen Sonnenuntergangs. Wie anders ist heut die Scene! Die Jungen sind in die Bäume geklettert und schreien Hurrah! die Alten schreien nicht Hurrah! sie stehen und wischen sich den Schweiß von der glühenden Stirn und fragen sich mit sorgenvollen Gesichtern, wie lange es wol noch dauern wird, daß der Schäfer drüben ruhig seine Heerde

weidet; wie lange es dauern wird, bis auch durch dieſes Thales tiefen Frieden des Krieges grimme Furie tobt?

So hat der Künſtler einen reichen Hintergrund gewonnen, der ihm eine Menge der fruchtbarſten maleriſchen Motive gab und überdies zur Erklärung der Scene des Vordergrundes weſentlich beiträgt. Jetzt weiß man, wie die Wöchnerin dort oben hinauf auf den vollgepackten Wagen kommt, zwiſchen die Käſten, Körbe, Töpfe, Spinnrad und ſonſtigen Hausrath, ſammt den Kindern, die durch ihre Unruhe das unbequeme Neſt noch unbequemer machen, und der guten Alten, die mit dem einen Arm die wilden Jungen vor dem Herunterfallen ſchützt und in der andern Hand den Schirm über die arme Wöchnerin und den Säugling hält. Gute Alte, was werden deine zitternden Glieder vermögen in der Stunde der Gefahr? ja, wirſt du auch nur heute Abend im Stande ſein, die beiden Stiere abzuſchirren? ſie zur Tränke zu führen? ihnen Futter zu ſchaffen? und Brot für die hungrigen Kinder, Speiſe und Trank der verſchmachtenden Wöchnerin? — Du wirſt es nicht vermögen! und auch du nicht, prächtiger Junge, der du ſo wacker das ſchwere Bündel an der Großmutter Regenſchirm auf dem Rücken ſchleppſt und trotz deines verwundeten Fußes ſo wacker ausſchreiteſt,

daß der große Neufundländer ordentlich Mühe hat, mit dir gleichen Schritt zu halten! Ihr Beide könnt es nicht; nur sie kann es, vermag es, die Gute, Schöne, euer Schutz und Schirm, eure Vorsehung — das schlanke, hochgewachsene Mädchen, das vor euch herzieht, wie der Stern der Verheißung. Bist du geblendet, Jüngling, der du eben von dem Wagen gesprungen bist und dir jetzt durch die Büsche zur Seite des Weges zu ihr hin Bahn brichst? Wol darfst du es sein! Ist doch das Weib die Krone der Schöpfung, und dieses hier ist in der Krone die schönste Perle! Bist du ihrer werth? Ja, steht nur, steht! und schaut euch an, „mit jenem prüfenden ahnungsreichen Blick, mit dem sich Menschen bei der ersten Begegnung und dann nie wieder anschauen: mit jenem Blick, der so wenig zu sehen scheint und doch so unendlich viel sieht, daß das ganze spätere Leben kaum hinreicht, den Kreis auszumessen, welchen dieser einzige Blick umspannte!"

II.

Die Goethe'schen Gestalten haben das Eigenthümliche, daß sie mit einer sinnlichen Klarheit und Schärfe der Umrisse gezeichnet sind, die sie aus dem Gebiete der Poesie hinaus in das der Malerei, oder noch besser, der Plastik zu rücken scheinen. Wilhelm von Humboldt hat

in seinem geistvollen Essay über Hermann und Dorothea: „Aesthetische Versuche" das Geheimniß dieser Göthe'schen Kunst der Schilderung zu ergründen gesucht, und er findet es darin, daß unser Dichter immer nur das wahrhaft Charakteristische einer Gestalt hervorhebt und so die Phantasie des Lesers zwingt, genau in der von ihm gewünschten Weise und Richtung thätig zu werden. Allerdings ist gerade „Hermann und Dorothea" in jedem der neun Gesänge, ja wir möchten sagen, in jeder Zeile jedes Gesanges erfüllt von der herrlichen Kraft, mit welcher der Dichter Alles: die landschaftliche Scenerie und das Innere des Hauses, ebenso wie die Gestalten der Menschen, die sich in dieser Landschaft, in diesem Hause bewegen, zu schildern weiß. Wer hätte nicht Hermann's Mutter auf ihrem Gange durch den Garten und die Pforte des Gartens, den Weinberg hinauf, durch die Felder bis empor zum breitästigen Birnbaum, „dem großen, der auf dem Hügel stand, die Grenze der Felder, die ihrem Hause gehörten" — wer hätte — sagen wir — die treffliche Frau auf diesem Gange nicht begleitet und da Alles mit leiblichen Augen zu sehen geglaubt? und wer hätte jene Schilderung Dorotheen's vergessen, wie sie Hermann den Freunden entwirft:

„Denn wohl schwerlich ist an Bildung ihr Eine vergleichbar,
„Aber ich geb' Euch noch die Zeichen der reinlichen Kleider:
„Denn der rothe Latz erhebt den gewölbeten Busen,
„Schön geschnürt, und es liegt das schwarze Mieder ihr knapp an.
„Sauber hat sie den Saum des Hemdes zur Krause gefaltet,
„Die ihr das Kinn umgiebt, das runde, mit reinlicher Anmuth;
„Frei und heiter zeigt sich des Kopfes zierliches Eirund;
„Stark sind vielmal die Zöpfe um silberne Nadeln gewickelt;
„Vielgefaltet und blau fängt unter dem Latze der Rock an,
„Und umschlägt ihr im Geh'n die wohlgebildeten Knöchel."

Wie können wir nun in der Nacht, da Hermann seine Dorothea in die Wohnung seiner Eltern führt, die Liebenden so treu zu begleiten! wie ist uns Alles so vertraut und heimlich wenn der Dichter singt:

„Und so standen sie auf und wandelten nieder, das Feld hin,
„Durch das mächtige Korn, der nächtlichen Klarheit sich freuend:
„Und sie waren zum Weinberg gelangt und traten in's Dunkel.
„Und so leitet er sie die vielen Platten hinunter,
„Die unbehauen gelegt, als Stufen dienten im Laubgang.
„Und mit schwankenden Lichtern, durch's Laub überblickte der Mond sie,

„Eh er, von Wetterwolken umhüllt, im Dunkeln das Paar ließ.
„Sorglich stützte der Starke das Mädchen, das über ihn herging."

Das ist die Situation, die Kaulbach zu seiner Darstellung gewählt hat. Der Liebende führt die Geliebte, die er sich in dem wüsten Drange des stürmischen Lebens durch die Schnelligkeit seines Urtheils, die Kraft seines Entschlusses, durch die Festigkeit seines Charakters, durch die Milde seines Wesens redlich erworben, aus der Nacht, die mit einem Gewitter hereindroht, in die sichere Wohnung seiner Eltern, welche mit ihren matt erhellten Fenstern aus dem friedlich stillen Thale heraufblickt. Er hat noch kein Wort der Liebe zu ihr gesprochen, und doch hofft er, daß sie ihn liebt. Sie weiß noch nicht anders, als daß sie zum Dienst der Eltern geworben ist, und doch ahnt sie, daß sich aus diesem dienenden Verhältniß ein ganz anderes, herrlicheres entwickeln wird. Wie er, Alles über der beseligenden Nähe der Geliebten vergessend, seinen Hut oben an der Bank, auf der sie sich ausgeruht, hat hängen lassen, so schaut er ihr jetzt mit dem Blick unaussprechlicher Liebe in das holde Antlitz, und sie fühlt diesen Blick, ohne daß sie ihn sieht, und senkt die dunklen Wimpern auf die erglühenden Wangen. Selige

Liebende! Liebende Selige! Ihr werdet noch oft dieſen Pfad den Weinberg hinauf durch die Kornfelder zum Birnbaum wandern, aber nicht allein! Blühende Kinder mit den treuen blauen Augen des Vaters und dem dunkeln glänzenden Haar der Mutter werden euch umſpielen! Ein herrliches Geſchlecht wird um euch aufwachſen — ein unſterbliches Geſchlecht, denn wißt, Ihr Liebenden, Ihr ſeid nicht nur Geſchöpfe der Poeſie, Ihr ſeid, wahr und wahrhaftig, der ewige herrliche Typus deutſcher Treue und Keuſchheit, deutſcher Liebe und Bürgertugend.

Ottilie.

Ottilie — das iſt der ſchwermuthsvollſte Ton in jener wunderbaren harmoniſchen Diſſonanz der Göthe-ſchen „Wahlverwandſchaften.“ Sie iſt in eminentem Sinne, was der Dichter in ſeinen ſpäteren Jahren „eine Natur“ zu nennen liebte, ein eigengeartes, durch die ſtreng gezogenen Grenzen ſeiner geiſtigen, moraliſchen und phyſiſchen Begabung ſcharf begrenztes Weſen, das im vollſten Sinne des Wortes ſein Geſetz in ſich ſelbſt trägt und deshalb im Conflicte mit einer Welt

die der Menschen Thun und Lassen nach ein für alle Mal bestimmten Gesetzen regelt und richtet, nothwendig tragisch untergehen muß. Ottilie kann nicht anders sein, wie sie ist. Wenn ihr ein neidisches Geschick mißgönnt, die rührende Geschichte ihrer Liebe mit allen Wonnen und Schmerzen Capitel für Capitel und Zeile für Zeile zu Ende zu bringen, so klappt sie leise, ganz leise das Buch ihres Lebens zu. Ihre Unterwerfung unter das allgemeine Sittengesetz ist nur scheinbar. Sie fängt nicht, nachdem sie dasselbe einmal in seiner Unnahbarkeit erkannt hat, eine neue Phase ihres Daseins an — sie scheidet aus dem Dasein, wie der warme Schein der untergehenden Sonne blasser und blasser wird in den regungslosen Wipfeln des stillen Pinienhaines, um endlich ganz zu verlöschen — der letzte Schimmer von Wärme, Licht und Leben in einer kalten, dunklen, todten Welt.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob der Dichter, oder, wie weit der Dichter, indem er für den Conflict der Natur und der Sitte, den seine Dichtung behandelt, keinen andern Ausweg als diesen fand, das große Problem der modernen Cultur gelöst habe — wir haben uns an das zu halten, was er gab, und das hat auch, wie billig, der Künstler gethan. Er hat in seiner Darstellung Ottilien's den tragischsten Mo-

ment ihres tragiſchen Lebens gewählt — den Augenblick, wo ſie das Kind des Geliebten, das ſie in mehr als einem Sinne faſt ihr eigenes nennen darf, ertrunken auf ihrem Schooße hält.

Furchtbarer, ungeheurer Augenblick, von deſſen ſchaudervollem Grauſen der Künſtler uns keinen beängſtigenden ſchmerzensreichen Zug erlaſſen hat. Da drüben, wo die Hirſche aus dem dunkelnden Walde auf die im Nebel feucht duftende Wieſe treten, hat die Unglückliche geſeſſen, verſenkt in ihr Buch, „in ſich ſelbſt ſo liebenswürdig anzuſehen, daß die Bäume, die Sträucher ringsumher hätten belebt, mit Augen begabt ſein ſollen, um ſie zu bewundern;“ dort hat das liebliche Kind in voller Werbeluſt an ihrer Seite auf ſonnebeſchienenen Raſen geſpielt, dort iſt ſie an die Bruſt des Geliebten geſunken, hat ihm verſprochen, unter Thränen und Küſſen verſprochen, die Seine ſein zu wollen, „wenn Charlotte es vergönnt.“ Schwarz, wie die ſchwarzen Fittige des Schickſals, die um das Haupt der Aermſten rauſchen, gähnt es aus dem Walde; mitleidslos, mit den Augen der mordluſtigen Eule, blickt die Natur ſie an. Keine Hilfe in der Nähe und Ferne! Das Ruder, das ihrer Hand entfallen iſt, entführen die um den Kiel des Bootes plätſchernden Wellen. Der Abendwind treibt den Kahn in die Mitte

des Sees. „Von allem abgesondert, schwebt sie auf dem treulosen, unzugänglichen Elemente.“ Und das Kind, das geliebte Kind, todt auf ihrem Schooße! Giebt es einen Gott im Himmel? Kann es sein Wille sein, daß diese rundlichen Glieder sich nicht wieder regen, daß dieser reizende Mund nicht wieder lallen, daß diese halbgeschlossenen Augen sich nie wieder öffnen und „tief und freundlich“ um sich blicken werden? Giebt es einen Gott? Ottilie verzweifelt daran; in diesem Augenblicke kann sie nicht anders als daran verzweifeln. Ihre krampfhaft gefalteten Hände, ihre schreckensstarren Augen sagen es, ihre zuckenden stummen Lippen sprechen es aus. Es giebt keinen Gott im Himmel, keinen allgütigen, allbarmherzigen Gott! Er hätte das nicht zulassen können! Was auch sein Geschöpf gefehlt haben mochte — er durfte es so nicht strafen!

Ottilie ist vernichtet. Von so furchtbarem Schlage erholt sich ein so zart besaitetes Herz, wie das Ottiliens, nicht. Mit Absicht hat der Künstler den Ausdruck des Schreckens und des Schmerzes in ihrem Gesichte bis zum Wahnsinn gesteigert und dem schönen Haupte das Haar der blumenstreuenden Ophelia, oder des eingekerkerten Gretchens gegeben. Für Ottilie ist mit diesem Moment die Welt aus den Fugen. Für

gewiſſe moraliſche Conflicte giebt es, in der Welt der Kunſt wenigſtens, keine andere Löſung als Wahnſinn oder Tod.

Friederike.

Es waren ſonnige Tage in dem ſonnigen Leben des Dichters — die Tage von Seſenheim. Es war, als ob die Elemente ſelbſt die Liebenden in ihre gnädige Obhut genommen hätten. „Man durfte ſich nur der Gegenwart hingeben, um dieſe Klarheit des reinen Himmels, dieſen Glanz der reichen Erde, dieſe lauen Abende, dieſe warmen Nächte an der Seite der Geliebten oder in ihrer Nähe zu genießen. Monate lang beglückten uns reine ätheriſche Morgen, wo der Himmel ſich in ſeiner ganzen Pracht wies, indem er die Erde mit überflüſſigem Thau getränkt hatte; und damit dies Schauſpiel nicht zu einfach werde, thürmten ſich oft Wolken über den entfernten Bergen bald in dieſer, bald in jener Gegend. Sie ſtanden Tage, ja Wochen lang, ohne den reinen Himmel zu trüben, und ſelbſt die vorübergehenden Gewitter erquickten das Grün, das ſchon wieder im Sonnenſchein glänzte, ehe es noch abtrocknen konnte*) .... ja, es waren ſonnige Tage,

*) Wahrheit und Dichtung XI. Buch.

die Tage von Seſenheim! Und doch liegt für uns ein Duft der Wehmuth über dieſen ſonnigen Tagen, nicht jener Wehmuth allein, mit welcher uns der Gedanke an eine ſchöne Vergangenheit immer erfüllt, der Gedanke an Tage, die wie glänzende Tropfen aus dem Becher der Zeit auf Nimmerwiederkehr hinabgetropft ſind in das Meer der Ewigkeit — miſcht ſich doch ein großer Schmerz in all' dieſe jauchzende Luſt: der Schmerz einer reinen keuſchen Mädchenſeele um ein ſo großes, unausſprechliches und, ach, ſo bald unwiederbringlich verlorenes Glück!

Es wäre hier der am wenigſten geeignete Ort, die tauſendmal ventilirte Frage: ob Göthe Friederiken verlaſſen durfte, noch einmal aufzuwerfen, noch einmal zu unterſuchen, ob ihn die Götter mit Blindheit ſchlugen, als er an dem Hafen der Ruhe und der Liebe vorbei auf das grenzenloſe Meer des Ehrgeizes und Ruhmes ſteuerte: oder ob ſie vielmehr in dem rechten Momente die Augen ihres Lieblings öffneten, ſo daß er klar erkannte den einſamen Weg, welchen der Heros durch unendliche Arbeit hindurch hinaufſchreitet zum Hauſe des ewigen Vaters. Wir wollen annehmen: er that, was er zu thun gezwungen war, was er, als das auserwählte Werkzeug, als der Fackelträger der modernen Bildung, thun mußte. Dürfen wir deßhalb

nicht um Friederiken trauern? Dürfen wir deßhalb nicht all den Jammer nachempfinden, den auf den vornehm ruhigen Blättern von Wahrheit und Dichtung die drei Zeilen bedecken — fast wie ein Stein, der auf ein Grab gewälzt ist: „In solchem Drang und Verwirrung konnte ich doch nicht unterlassen, Friederiken noch einmal zu seh'n. Es waren peinliche Tage, deren Erinnerung mir nicht geblieben ist."

Beneidenswerthe Dichterseele, die, wie die Sonnenuhren, nur die heitern Stunden zählt, und die „peinlichen Tage" aus der Erinnerung wie mit einem nassen Schwamm weglöscht! Wohl! Wir wollen deinem Beispiel folgen, wollen nicht an den Abschied denken, nein gar nicht, ganz im Gegentheil an das Wiedersehen des Geliebten, der heute Abend vielleicht, wahrscheinlich — oder, wenn wir dem pochenden Herzen unter dem weißen Mieder trauen dürfen, gewiß kommt. Freilich versprochen hat er es nicht, aber Friederike ist ihrer Sache sicher! Sie kann ganz ruhig scheinen, kann sogar aus dem Buche vorlesen, das Weyland, der gute Geselle, das letzte Mal mitgebracht hat — aus Oliver Goldsmith's: „Pfarrer von Wakefield." Der Wolfgang hat das Buch sehr gelobt, hat selbst — nicht ohne eine gewisse nervöse Unruhe — daraus vorgelesen mit seiner tiefen, melodischen Stimme; da ist das Buch natürlich

Friederiken doppelt lieb. Und den Andern auch. Ist es ihnen Allen doch, als erblickten sie in diesem Buche, wie in einem Spiegel, sich selbst; verändert freilich, mit manchen fremden Zügen, die auf Rechnung des Dichters kommen, aber doch noch immer erkennbar. Und Olivie hätte gar nichts dagegen, so ausnehmend schön zu sein; der gute Herr Brion gefällt sich gar sehr in der Maske des Mr. Primrose; die Mama lächelt und weiß, daß sie ein gut Theil gescheidter und energischer ist, als ihre englische Collegin, und Moses würde sich nie die grünen Brillen haben aufschwatzen lassen! Der Hund aber links neben Olivien, der nicht in der unsterblichen Geschichte erscheint und deßwegen auch nicht die Verpflichtung hat, zuzuhören, sieht, was bis jetzt außer ihm keiner sieht, den Reiter nämlich, der den Weg von Straßburg heraufgeritten kommt, und dessen Ankunft wenige Minuten später die liebliche Idylle zerstören wird. Dafür zur Strafe soll dieser Reiter vorläufig noch sehr im Hintergrunde bleiben; die Küsse von Friederikens thaufrischen Lippen entgehen dem Glücklichen ja doch nicht.

Göthe in Frankfurt.

In „Wahrheit und Dichtung" lesen wir: „Ein sehr harter Winter hatte den Main völlig mit Eis bedeckt und in einen festen Boden verwandelt. Der lebhafteste, nothwendige und lustig gesellige Verkehr regte sich auf dem Eise. Grenzenlose Schlittschuhbahnen, glattgefrorne weite Flächen wimmelten von bewegter Versammlung. Ich fehlte nicht vom frühen Morgen an und war also, wie späterhin meine Mutter, dem Schauspiel zuzusehen, angefahren kam, als leicht gekleidet, wirklich durchgefroren. Sie saß im Wagen in ihrem rothen Sammetpelze, der, auf der Brust mit goldenen Schnüren und Quasten zusammengehalten, ganz stattlich aussah. „„Geben Sie mir, liebe Mutter, Ihren Pelz!"" rief ich aus dem Stegreife, ohne mich weiter besonnen zu haben, „„mich friert grimmig.""

Auch sie bedachte nichts weiter; im Augenblick hatte ich den Pelz an, der, purpurfarbig, bis an die Waden reichend, mit Zobel verbrämt, mit Gold geschmückt, zu der braunen Pelzmütze, die ich trug, gar nicht übel kleidete. So fuhr ich sorglos auf und ab; auch war das Gedränge so groß, daß man die seltene Erscheinung nicht sonderlich bemerkte, obschon einigermaßen,

denn man rechnete mir sie später unter meinen Anomalien im Ernst und Scherz wol einmal wieder vor.“

Dieselbe Anecdote wurde Bettina gelegentlich einmal von der Frau Rath erzählt, in ungefähr derselben Weise, nur mit einigen kleinen Abweichungen, die nicht eben wichtig sein würden, wenn sie für unsern Künstler in seiner Auffassung der Scene nicht als Motiv gedient hätten. Nach Bettina nämlich hatte Göthe selbst die Mutter an einem hellen frostigen Wintermorgen gebeten, auf das Eis zu kommen, „um ihn fahren zu sehen.“ Die Mutter kommt. Da schießt nun ihr Sohn wie ein Pfeil durch die Gruppen. „Der Wind hatte seine Wangen geröthet und den Puder aus seinem braunen Haar geblasen.“ Folgt die Mantelgeschichte. — „Und da fuhr er dahin über das Eis wie ein Sohn der Götter. O Bettina, wenn du ihn hättest sehen können! So was Schönes sieht man heut' zu Tage nicht mehr!“ — Und nun des Pudels Kern: „Deine Mutter war auf dem Eise, und das Alles geschah, um ihr zu gefallen.“

Die Mutter Bettina's war Maximiliane Laroche, seit kurzer Zeit verheirathete Brentano. Göthe kannte die junge Frau schon aus den schönen Tagen, wo er auf seiner Rheinfahrt herrlichste Tage im Kreise ihrer Eltern verlebte, tief in die schwarzen Augen des schönen Mädchens schaute und dabei (in Erinnerung der Wetz-

lar'schen Episode) die Bemerkung machte: „es sei eine sehr angenehme Empfindung, wenn sich eine neue Leidenschaft in uns zu regen anfange, ehe die alte noch ganz verklungen sei.“ Als Frau Brentano war Maximiliane nicht mehr ganz so glücklich, wie in dem lieblichen Thal von Ehrenbreitstein; Göthe verkehrte sehr viel in ihrem Hause und Merck schreibt: „il a la petite Madame Brentano à consoler.“ Hoffen wir, daß der Kummer der kleinen Frau eben so leicht war, wie das Mittel, sie zu erheitern, welches ihr Tröster in unserm Falle anwendet, unschuldig ist. Er läuft „ihr zu gefallen“, Schlittschuh, läuft so gut, wie er kann und sieht dabei so schön wie möglich aus. Maximilianen's glänzende Augen sagen deutlich genug, daß der Schalk seine Absicht erreicht, nur zu gut erreicht hat, und daß er den Schneeball, den sie in der erhobenen Rechten hält, redlich verdient.

Eine prächtige Gestalt ist die Frau Rath. Gehüllt in ihren Stolz auf den herrlichen Sohn, kann sie des rothen Sammetpelzes füglich entrathen. Vielleicht kämpft in diesem Moment die Freude über die ambrosischen braunen Locken mit der Sorge, daß Apollo-Wolfgang sich einen göttlichen Schnupfen und einen unsterblichen Husten holen wird, wenn er den Hut, den

er in der linken untergeschlagenen Hand trägt, nicht bald wieder auf die olympische Stirne setzt.

Nicht mit der überwallenden Liebe dieser beiden, mit einer stillen, schwesterlichen Freude schaut Cornelia dem Bruder zu. Man erkennt sie an dem schönen Göthe'schen Profil, an dem geistigen, etwas minervaartigen Ausdruck der feinen Züge, und an dem aus der Stirn zurückgestrichenen Haar, dessen Goethe in seiner Biographie ausdrücklich gedenkt, nur daß der Künstler „die hohe, stark gewölbte Stirn" in eine von den zartesten Linien umschriebene verwandelt hat. Wer in dem jungen Mädchen, das rechts im Vordergrunde sitzt, Lili nicht erkennen will, der sehe in ihr ein hübsches Frankfurter Kind, das vor Bewunderung des „Frankfurter Löwen" — wie Lewes den Göthe dieser Periode bezeichnend nennt — den reizenden Mund aufsperrt und ganz vergißt, daß eine Dame beim Schlittschuhanschnallen vorzüglich Acht auf ihre Kleider haben muß.

Göthe in Weimar.

„Nie werde ich den Eindruck vergessen, den Göthe als Orestes im griechischen Costüm in der Darstellung

seiner Iphignie machte, man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit als damals an Göthe."

Diese Worte, die Hufeland unter dem frischen Eindrucke des Augenblicks schrieb, sind eines der vielen Zeugnisse, die uns den überwältigenden Eindruck schildern, welchen Göthe bei seinem Auftreten in Weimar auf Alle hervorbrachte, die Augen zum Sehen, Ohren zum Hören und einen Geist zum Verstehen und Begreifen solcher Vollkommenheit hatten. Ja, die Lobpreisungen sind oft so überschwänglich, daß, wären der Zeugen nicht so viele und die Aussagen so gleichlautend, ein nur einigermaßen skeptischer Geist versucht sein würde, die guten Leute der Uebertreibung zu beschuldigen. Und doch ist es so schön, an die Schönheit zu glauben; so erquicklich, zu denken, daß einmal das Mögliche wirklich, das Ideal leibhaftig, und dieses leibhaftige Ideal Niemand anderes gewesen ist, als unser Aller Meister und Lehrer, unser vielgeliebter größter Dichter: Johann Wolfgang von Göthe.

Darum lassen wir uns willig von dem Zauber bestricken, der über Göthe's erste Zeit in Weimar — die Tage von Tiefurt, Ettersburg und Ilmenau — einen so romantischen Duft verbreitet! und verargen wir es nicht dem Künstler, der uns ein Bild aus jenen

Tagen, ein Bild des Heros zu geben unternimmt, wenn er auch seinerseits von dem romantischen Duft berauscht, von der heroischen Glorie geblendet ist!

Und da steht nun Wolfgang-Apollo, wie ihn Hufeland schildert, nach der Darstellung seiner Iphigenie im Park zu Ettersburg, in dem Costüm, in welchem er den Orestes gegeben, auf der Schwelle der Bühne vor der entzückten applaudirenden Gesellschaft, zwischen Karl August, der den Pylades gespielt hat und jetzt seinen Erwählten triumphirend präsentirt, und der schönen, „von den Musen mit jeder Kunst geschmückten" Corona Schröter, die eben im Begriff ist, ihm den Lorbeer auf die ambrosischen Locken zu drücken. Bescheidentlich weist der Gefeierte den Ueberschwang der Huldigung mit leis abwehrender Handbewegung von sich; sein halb nach oben gerichteter Blick scheint in den rothen Abendwolken nach dem Gott des Lichts, dem Vater der Musen, dem herrlichen Phöbus Apollo auszuschauen, der ihm der „Lieder süßen Mund" gegeben, und dem deshalb die Ehre gebührt, denn „die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen."

Aber davon will die Gesellschaft nichts wissen; sie vergißt die Gottheit über dem Priester und stimmt jauchzend in Karl August's begeistertes Ecco homo! ein. — „Ein Prachtmensch, der Göthe!" scheint die Herzogin

Amalie (ganz im Vordergrunde) zu ſagen, indem ſie ſich halb zu ihrem Wieland wendet, der „durchaus der Meinung Ihrer Hoheit“ iſt. — Die Ruhigſte von Allen iſt die Herzogin Louiſe. — Das Textbuch, in welchem ſie geblättert hat, auf den Knieen, etwas hinter den anderen Damen, ſitzt ſie, zurückgelehnt, ſtill ſinnend, in dem Anblick des Helden verſunken da. Auf ihrer reinen Stirn liegt es wie der Schatten einer trüben Wolke. Denkt ſie wehmüthig der Flamme des häuslichen Heerdes, die in dieſer genialen Luft nur zu oft unruhig flackert, und manchmal gar zu erlöſchen droht? Sinnt ſie dem Räthſel nach von der Liebe und Treue?

Die Baronin von Stein (rechts neben der Fürſtin) athmet deſto wohliger in der genialen Luft, und in jeder der ſchönen Hände einen Lorbeerkranz haltend, die ſie, ſelbſt halb knieend, dem Geliebten zu Füßen legt, blickt ſie, athmet ſie in dieſem Augenblicke nichts als Liebe. In dieſem Augenblicke! Was birgt die feine Stirn noch ſonſt hinter dem modiſchen Lockengekräuſel? Das hätte Göthe ſelbſt wol manchmal gern gewußt: beſcheiden wir uns denn, wenn auch wir es nicht wiſſen.

Da hat man es leichter mit der offenen Stirn der kleinen Bacchantin, die den Kranz ſo ſchief auf das übermüthige Haupt geſetzt hat und eben im Begriff iſt, dem Sänger, der auch ihr Held iſt, eine ganze Ladung

Blumen an den Kopf zu werfen. Es ist Amalie von Kotzebue.

An die Statue im Hintergrunde gelehnt (hinter dem Fräulein von Imhoff) steht Musäus. Er sieht die Scene, wie sie ist — als ein schönes Märchen, zur Freude der Mitlebenden und zum ewigen Ergötzen der nachwachsenden Enkelgeschlechter. — Herder, Knebel und Merck schließen den Kreis. Merk klatscht freudig in die Hände; er ist diesmal nicht der Meinung, daß „solches Zeug auch noch Andere, außer dem Wolfgang schreiben können."

Doch da kommen die Bedienten mit Punsch und Kuchen vom Schlosse her, und der schöne weihevolle Moment ist vorübergerauscht, wie sie alle vorübergerauscht sind, die schönen Tage von Tiefurt und Ettersburg, vorübergerauscht wie Scherz und Kuß und Liebe nnd Schönheit und Ruhm vorüberrauschen, denn:

Scheint die Sonne noch so schön,
Am Ende muß sie untergehn.

Druck von Hermann Blanke in Berlin, Neue Promenade 4.

833.7 .S7551
Vermischte Schriften. AKQ2895
Stanford University Libraries
3 6105 045 035 636

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

SEP 27 '66

SEP 06 1990

S. U. L

AUG 3 0 1992